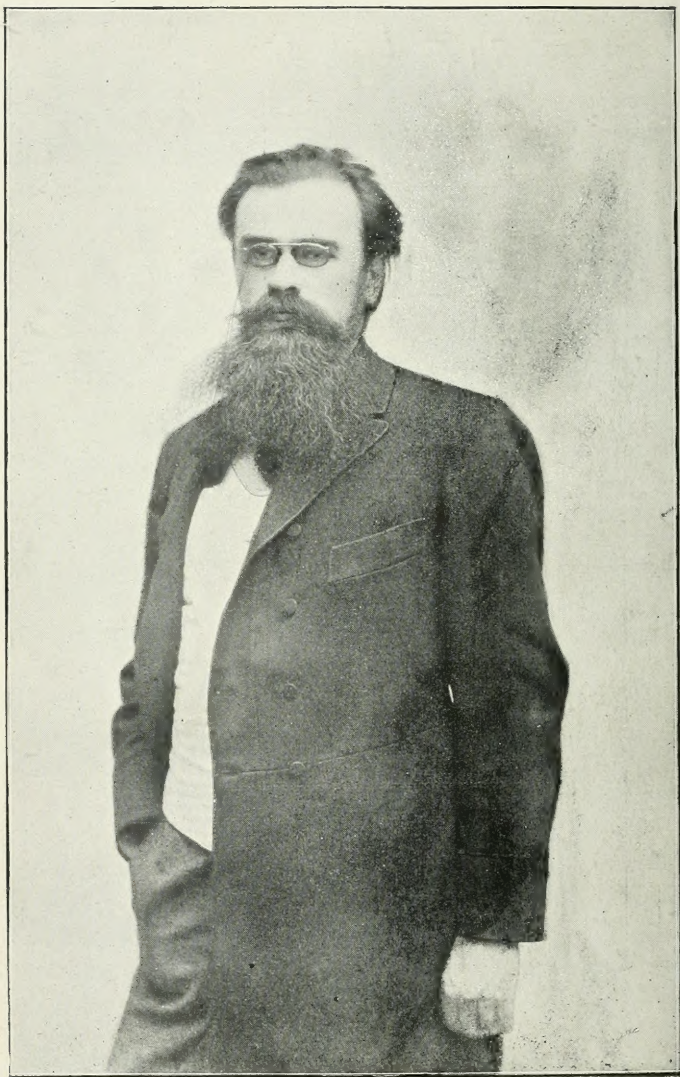
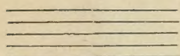




Ignacy Matuszewski.



SŁOWACKI
i
NOWA SZTUKA



(MODERNIZM)

TWÓRCZOŚĆ SŁOWACKIEGO
W ŚWIETLE POGLĄDÓW ESTETYKI NOWOCZESNEJ

STUDJUM KRYTYCZNO-PORÓWNAWCZE

z portretem Autora i przedmową
IGN. CHRZANOWSKIEGO

TOM I

WYDANIE TRZECIE, PRZEJRZANE i DOPEŁNIONE
(Dzieło nagrodzone przez kasę im. Mianowskiego).

BIBLJOTEKA SFINKSA
TOM IV.

WARSZAWA, HORTENSJA 4.

1911.

DRUK A. PĘCZALSKI I K. MARSZAŁKOWSKI, ERYWANSKA 2|4.

SŁOWACKI I NOWA SZTUKA



TEGOŻ AUTORA WYSZŁY:

TWÓRCZOŚĆ I TWÓRCY. Studja literacko-estetyczne. (Cele sztuki. Psychologja krytyki. Stanowisko Mickiewicza w literaturze wszechświatowej. Wzniosłość u Słowackiego. Fantastyczność u Prusa. Wacław Sieroszewski, Władysław Reymont, Stefan Żeromski, Józef Weyssenhoff, Gustaw Daniłowski, Stanisław Witkiewicz. Rozprawy i rozprawki. Plastycy-poeci). Rb. 2.

SWOI i OBCY (pokrewieństwa i różnice) zarysy literacko-estetyczne. (Subjektywizm w krytyce. Bolesław Prus. Henryk Sienkiewicz. Prus i Sienkiewicz. Słowacki i Shelley. Mistyka Słowackiego, Geneza Eloi. Byron i wpływ jego na literaturę polską. Ideał bohaterstwa w dramacie indyjskim. Bohaterowie Jasełek. Drobiazgi i szkice krytyczne). Wydanie drugie, poprawione. Rb. 2.

CZARNOKSIĘSTWO I MEDJUMIZM. Studjum historyczno-porównawcze z 21 ilustracjami. Rb. 1.

DJABEŁ W POEZJI. Historja i psychologja postaci, uosabiających zło w literaturze pięknej wszystkich narodów i wieków. Studjum literacko-porównawcze. Wydanie drugie, znacznie powiększone i przerobione. Rb 1.20.

KRÓL-DUCH CZY KRÓLOWIE-DUCHY? (Przyczynek do wyjaśnienia niektórych punktów niedokończonej epopei Słowackiego) z 2 portretami Warszawa 1910. Kop. 50.

WEYSSENHOFF I „LAURY“ WYSPIAŃSKIEGO (szkic polemiczny) kop. 25.

Przedmowa.

Przedmowa do książki ma historję równie starą, jak sama książka, tylko że historja przedmowy do książki—inaczej, niż historja książki—jest niezmiernie szara, bardzo jednostajna: wszystko jedno, kto pisze przedmowę, autor, czy nie autor, jej celem bywa najczęściej—zalecić książkę czytelnikom, narzucić im zgóry wiarę, że książka jest dobra albo nawet znakomita, że autor napisałby ją jeszcze lepiej, gdyby nie wrogie okoliczności i t. p.

Lecz jeśli tak, to poco pisać przedmowę do książki, której zalecać czytelnikom nie potrzeba, skoro się sami już dawno, zaraz po wyjściu pierwszego wydania w roku 1902, na jej wartości poznali? poco pisać przedmowę do książki pisarza, tak znanego, jak Matuszewski, a do tego pisarza, który sam nigdy swych książek czytelnikom nie zalecał, który do ani jednego ze swoich dzieł przedmowy nie napisał?

Na to pytanie odpowiada niżej podpisany szczerze i otwarcie, że w niniejszej krótkiej przedmowie chodziło mu raczej o samego siebie, że pragnął

mianowicie, jako związany z Matuszewskim węzłami długoletniej znajomości i przyjaźni, pójść za głosem serca i przypomnieć czytelnikom tej książki, że jej autor, a raczej nie autor, tylko jego przyjaciele obchodzili przeszłego roku dwudziestopięciolecie jego pracy literackiej i naukowej, pracy wyjątkowo uczciwej, wyjątkowo rzetelnej, wyjątkowo głębokiej, pracy, która nietylko dała mu zasłużony rozgłos i uznanie, ale nadto zapewnia mu trwałe i wręcz *wyjątkowe* stanowisko w dziejach naszej krytyki naukowo-literackiej, a to głównie z dwu względów.

Po pierwsze. Ani jeden z naszych krytyków posiada tak rozległego oczytania w literaturze powszechnej, zwłaszcza nowszej, ani jeden nie badał głównych jej prądów i postaci tak gruntownie, jak Matuszewski: świadczy o tem wymownie zarówno „Djabeł w poezji“, jak „Słowacki i nowa sztuka“, a ze studjów pomniejszych—„Stanowisko Mickiewicza w literaturze wszechświatowej“.

Po drugie. Ani jeden z naszych krytyków nie badał tak poważnie i wszechstronnie, jak Matuszewski, głównych podstaw naukowych, na których się wspierać winna krytyka, psychologja twórczości i estetyka: świadczą o tem wymownie, prócz „Słowackiego i nowej sztuki“, takie jeszcze prace, jak „Subjektywizm w krytyce“, „Cele sztuki“, „Artyści i krytycy“, „Wzniosłość u Słowackiego“. Dzięki to właśnie badaniom w zakresie psycho-

logji twórczości, estetyki i wogóle filozofji, jest Matuszewski, pomimo swojej teorji „subjektywizmu w krytyce“, przedstawicielem krytyki objektywnej, naukowej, mianowicie estetyczno-psychologicznej, na której podstawach opiera także swoje studja o literaturze nowszej: o powieściach Prusa i Sienkiewicza, Żeromskiego i Reymonta, Berenta i Weyssenhoffa, Daniłowskiego i Sieroszewskiego,—studja, stanowiące tak piękną ozdobę krytyki literackiej w Polsce.

Na czoło wszystkich prac nankowych Matuszewskiego wybija się jego książka o „Słowackim i nowej sztuce“ — nietylko przez głębokość analizy estetyczno-psychologicznej, ale i przez bogactwo zdobytych rezultatów: wyjaśnił tu autor pokrewieństwo pomiędzy poezją Słowackiego a modernizmem w jego głównych przejawach, wykazał zupełną odrębność indywidualności artystycznej autora „Króla-Ducha“, pogłębił i wszechstronnie wyjaśnił— on pierwszy—gieńjalny sąd Krasińskiego o Słowackim, często cytowany, lecz mało rozumiany.

I ta właśnie znakomita książka Matuszewskiego wychodzi, w „Bibljotece Sfinksa“, w trzeciem uzupełnionem wydaniu—jubileuszowem.

Ign. Chrzanowski.



WSTĘP *).

Ogół ludzi, pragnąc sobie uświadomić rzeczy niezupełnie jasne w sposób możliwie przystępny a prosty, tworzy formułki syntentyczne, odznaczające się zwięzłością i dosadnością i dające skrzywiony nieco i jednostronny, ale zato wyraźny, jaskrawy nawet obraz jakiejś prawdy morailnej, filozoficznej i t. p.

---

*) Ponieważ praca moja o „Słowackim" i nowej sztuce traktuje twórczość wielkiego poety ze stanowiska *ogólno-estetycznego i psychologicznego*, nie uważałem za niezbędne uwzględniać *wszystkich* szczegółowych badań nad utworami wieszcza, wydanych w latach ostatnich, nie miałem prawa jednak pomijać dzieł zasadniczych i w odpowiednich miejscach zmieniłem tekst, oraz porobiłem odsyłacze, w których wskazuję, gdzie czytelnik może znaleźć informacje. Poza te ramy wychodzić nie chciałem, gdyż przeładowanie pracy syntetycznej materjałem informacyjnym lub polemicznym zmieniłoby z gruntu charakter niniejszej książki.

Sentencje podobne rzadko bywają owocem wyrozumowanego badania; zwykle powstają intuicyjnie, jako bezwiedna krystalizacja pewnej sumy wrażeń, dostarczonych przez życie, literaturę, lub sztukę; ale właśnie dlatego, pomimo swej jednostronności, zasługują na uwagę, gdyż, będąc szczerym wyrazem gustów, aspiracji i upodobań ogółu, malują doskonale stosunek większości do pewnych zawiłych problematów. Stosunek ten, zwłaszcza jeżeli idzie o kwestje subtelniejsze, różni się biegunowo od stosunku do nich inteligientnej mniejszości. Widać to najwyraźniej w poezji i sztuce, w której ideały większości są zwykle starsze o lat kilkadziesiąt od ideałów szczupłej garstki estetów i artystów.

Był czas, kiedy wulkaniczny wybuch naszego romantyzmu ogłoszono za obłęd i charakteryzowano brutalnie, jako kierunek, w którym:

Ciemno wszędzie, głupio wszędzie,
Nic nie było, nic nie będzie.

Powoli, rzeczywistość zadała kłam temu proroctwu; ale, aczkolwiek romantyzm, jako prąd, jako całokształt pewnego systematu estetycznego, zwyciężył, a nawet zdołał się już przeżyć i ustąpić miejsca nowszym strumieniom i wirom, wpływ atoli pojedyńczych jego przedstawicieli na społeczeństwo i literaturę nie ustał i nieprędko ustanie. Raz dlatego, że jeszcze na to zawcześnie, powtóre

zaś z powodu, że koryfeusze szkoły byli nietylko romantykami, lecz i gieńjuszami, a wpływy gieńjuszów sięgają daleko po za epokę, która ich wydała.

Ponieważ jednak trzej tytani romantyzmu naszego, jako indywidualności samodzielne, różnili się od siebie na wielu punktach, przeto każdy z nich w odmienny sposób oddziaływał na potomność.

Wpływ Mickiewicza uwydatnił się najwcześniej, sięgnął najgłębiej i rozlał się najszerzej. Słowacki, niedoceniany za życia, wolniej zdobywał sobie uznanie i sympatje i nie przeniknął dotąd wcale do tych warstw narodu, w których Mickiewicz cieszy się już znaczną względnie popularnością. Kilka dramatów, poematów i niewielka liczba utworów lirycznych—oto wszystko, co zna szersza publiczność. „Beniowski“, „Król-Duch“, oraz mnóstwo innych, zwłaszcza z wydanych pośmiertnie prac autora „Balladyny“, nie znalazło dotąd stałego miejsca w bibljotekach domowych. Przeszkadzały temu po części warunki zewnętrzne, a mianowicie: mała liczba, oraz niekompletność edycji tańszych, po części zaś brak łączności duchowej pomiędzy poetą a społeczeństwem, dla którego Słowacki był „za wielkim artystą“.

Biorąc wyraz „wielki artysta“ w cudzysłów, nie chcieliśmy nadawać wygłoszonemu przez nas są-

dowi kolorytu ironicznego. Bynajmniej. Cudzysłów był tu konieczny, ponieważ zdanie powyższe jest tylko parafrazą jednej z owych, wspomnianych na początku formuł syntetycznych, tworzonych niewiadomo przez kogo, a powtarzanych przez ogół. Ogół, czując większą sympatje dla Mickiewicza, a nie mogąc ignorować Słowackiego, próbował zdać sobie sprawę z różnicy uczuć, jakie w nim dzieła tych mistrzów budziły, i rezultat porównania zamknął w formule: „Mickiewicz jest większym poetą, Słowacki—większym artystą“.

Na pozór zdanie to jest absurdem, pomiędzy poetą i artystą bowiem estetyk współczesny nie widzi żadnej zasadniczej różnicy, prócz tej chyba, że artysta jest pojęciem ogólniejszem, poeta—bardziej szczegółowem. W gruncie rzeczy przecie każdy poeta jest artystą, każdy artysta—poetą!

Terminologja estetyków fachowych jednak nie obowiązuje ogółu, który ma swoje własne poglądy na sztukę i jej przedstawicieli. Poglądy mgliste, nieokreślone, trudne do ujęcia w systemat, ale tkwiące głęboko i silnie w uczuciu i nerwach szerokich mas, które niesłusznie zupełnie posądza się o zupełny brak zmysłn estetycznego. Szeroka masa jest równie czułą na piękno, jak i przerafinowani dekadenci, tylko inaczej sobie to piękno wyobraża, na inne wrażenia reaguje. Będzie pa-

trzała obojętnie, a nawet niechętnie na symboliczne tragiedje Maeterlincka. ale zato melodramat ogródkowy wzruszy ją do łez. Dlaczego? Bo natury elementarne łakną wrażeń elementarnych, silnych, a zarazem wypowiedzianych w sposób możliwie prosty i, że się tak wyrazimy, dogmatyczny, bez psychologicznych zastrzeżeń i nastrojowych dygresji.

Ogół lubi, „żeby kota nazywać kotem, a łajdaka—łajdakiem“. To samo lubili, jak wiadomo, klasycy; otóż estetyka większości stoi dotychczas na tem samem stadjum, na jakiem stała estetyka Boileau i jego zwolenników, którzy chcieli twórczość poetycką okiełznać wędzidłem zdrowego rozsądku.

Naturalnie, twierdzenie to nie może się obejść bez licznych a ważnych zastrzeżeń. Przedewszystkiem estetyka popularna nie jest systematem wyrozumowanym i konsekwentnym i wskutek tego zawiera mnóstwo pozornych sprzeczności. Kult zdrowego rozsądku godzi się tam np. doskonale z potrzebą pewnej romantycznej jaskrawości, której nienawidzili klasycy. Pochodzi to stąd, że istota sztuki spoczywa przedewszystkiem w formie, nie treści [1]), jeżeli więc treść, choćby najbardziej fan-

---

[1]) Należy pamiętać, że wyraz „forma“, aczkolwiek używany stale, jako synonim „techniki“. nie jest z nią *identyczny*, lecz ma znaczenie szersze i głębsze. Technika obejmuje tylko stronę czysto zewnętrzną; forma to całokształt dzieła, to rezultat wszystkich wysiłków artysty, pod któ-

tastyczna, skryje się pod formą dyskretną, prostą, logiczną, utwór nie razi i nie odpycha; jeżeli jednak osnowa dzieła oblecze się w draperję wzorzystą, barwną, bogatą i oryginalną, a nieuwydatniającą wypukle konturów myśli przewodniej, pospolity a nieprzygotowany czytelnik stoi wobec takiego zjawiska, jak wobec sfinksa i, nie wiedząc, z której strony do niego przystąpić, odchodzi zniechęcony.

Są pisarze, którzy umieją połączyć wielką głębokość treści z nadzwyczajną prostotą formy, u których „myśl, lecąc z duszy prosto“, nie łamie się w słowach, jak w pryzmacie, lecz koncentruje w nich, jak w soczewce, tworząc zwarty snop jasnych i ciepłych promieni. Do takich autorów należał u nas Mickiewicz, który też, pomimo swej wielkości, mógł stać się popularnym i miał prawo marzyć o tem, by dzieła jego „zbłądziły pod strzechy“ gdyż nawet tam nie będą one księgą zamkniętą na siedem pieczęci.

---

rego ręką dany temat zmienia się w coś nowego i jedynego w swoim rodzaju. Forma—to konkretny, widomy, *zewnętrzny* wyraz procesów duchowych, odbywających się we *wnętrzu* artysty, w jego umyśle i sercu; to ucieleśnienie wzruszeń i marzeń danego twórcy. Można posiadać doskonałą „technikę“ a nic nie stworzyć, lecz tylko naśladować cudze gotowe wzory i formy, jak to czynią epigonowie, lub kopiści.

Słowacki takich marzeń nie żywił, bo chociaż uważał działalność poetycką za wielką i ważną misję społeczną, nie był w stanie pisać dla wszystkich. Wynikało to nie ze świadomej dumy i pogardy dla maluczkich, lecz z natury jego talentu, w którym tkwiła arystokratyczna skłonność do traktowania formy, jako samodzielnego czynnika twórczego niepodporządkowanego, lecz równouprawnionego z treścią.

U Mickiewicza język jest tylko sługą myśli, jest instrumentem, który wtóruje w szerokich i potężnych akordach wzniosłej melodji uczuć, nie przygłuszając jej ani na chwilę *). U Słowackiego instrument zmienił się w całą orkiestrę, a akompańjament, jak w operze nowoczesnej, w samoistną symfońję.

Poeta czuł swoją siłę na tym punkcie i niejednokrotnie szczycił się nią w „Beniowskim":

---

*) Mickiewicz sam pisze: (Korespondencja I 1871. str. 257): „Dobry styl, czyli po prostu dobra właściwie mowa, jest ta, która najbardziej zbliża się do *mowy*, do *rozmowy*, a nawet wszystkie zwroty pisma, szczególniej kiedy się rozprawia o rzeczach poważnych, wyższych, powinny prostotą i szczerością wchodzić w ton rozmowy prostodusznej, prostoserdecznej". „Gdzie niema wyraźnej dobrze od pisarza *zrozumianej* myśli, gdzie niema prostego i mocnego uczucia, tam, mimo słów i figur, nic nikt nie znajdzie" (1. l. 345). To charakteryzuje wybornie styl samego Mickiewicza, ale nie charakteryzuje wszystkich *możliwości* i stylo-

Ktoś to powiedział, że gdyby się słowa
Mogły stać nagle indywiduami,
Gdyby ojczyzną był język i mowa, —
Posągby mój stał, stworzony głoskami,
Z napisem: *Patri patriae*... Jest to nowa
Krytyka... Stój... ten posąg błyska skrami,
Spogląda z góry na wszystkie języki,
Lśni, jak mozajka, śpiewa, jak słowiki.

Otocz go lasem cyprysów, modrzewi:
On się rozjęczy, jak harfa Eola,
W róże się same, jak Dryada, wdrzewi,
Głosem wyleci za lasy, na pola,
I rozłabędzi wszystko, roześpiewi,
Jak smukła, pełna słowików topola,
Co kiedy w nocy zacznie pieśń skrzydlatą,
Myślisz, że w niebo ulatujesz z chatą...

Trudno o lepszą i prawdziwszą samocharakterystykę. Rzeczywiście Słowacki był nietylko wielkim poetą, lecz i wielkim mistrzem, a niekiedy nawet wirtuozem formy. Czujac, że „rym sam się do niego nagina“, że „oktawa pieści, kocha go sekstyna“, poddawał się tym pieszczotom z lubieżną

---

wych i psychologicznych. Istnieją uczucia silne, a mimo to zawiłe, skłębione, mgliste, splątane, nie „proste“ i wskutek tego nie dające się ująć w ramy „prostodusznej rozmowy“. W takich razach „figury“ stają się niezbędnymi symbolami, odtwarzającymi artystycznie wewnętrzny stan ducha poety. Hamlet np. nie jest bynajmniej prosty i niezawsze wyraża się po prostu, mimo, iż czuje niewątpliwie „mocno“.

rozkoszą i pozwalał czasami *) pięknu formalnemu przyćmiewać piękno duchowe. Słowa nie były dla niego, jak dla Mickiewicza, soczewką, skupiającą promienie myśli w jedno potężne ognisko, lecz pryzmatem, w którym myśl owa łamała się i rozszczepiała, tworząc wspaniałą kaskadę tęczowych barw i harmonijnych dźwięków.

Ten strumień pereł i brylantów tak olśniewa w pierwszej chwili, tak pochłania uwagę naszą, że patrząc na czarowne zjawisko, zapominamy o źródle, z którego ono wytryska, i o celu, do którego płynie.

A jednak i cel i źródło istnieje niewątpliwie.

Pod djamentową pianą formy rwie głęboki prąd uczuć i myśli, biorący początek w sercu poety i toczący w swych kryształowych falach nektar, który miał „zjadaczów chleba w aniołów przerobić"...

---

*) Mam tu na myśli *pierwsze* utwory Słowackiego, o których sam poeta mówi: „Imaginacja moja, młoda jak motyl, wabiona była połyskiem, słońcem, kształtami, kiedym je pisał... Pokazałem się więc jako *artysta* ludziom, którzy bynajmniej o *artystowstwie* nie myśleli... ważną i okropną tragiedją rzeczywistości zajęci. Pierwszymi dwoma tomami zgubiłem się na cały czas życia mego i teraz muszę *bez echa* śpiewać, choć śpiewam *inaczej!!*" Kilka słów odpowiedzi na artykuł pana K. Z. Młoda Polska 30 Marca 1839.

A jednak, pomimo, że niepodobna wątpić o intencjach autora „Smutno mi, Boże“, większość nie przestaje widzieć w nim tylko wirtuoza, „artysty“, odmawiając mu miana „poety“. I trudno się temu dziwić. Mickiewicz, który posiadał wszelkie dane na to, by sądzić inaczej, nazywał poezje Słowackiego „ślicznym, wzniosłym kościołem, w którym—*niema Boga!...*“

Nawet Krasiński, jedyny ze współczesnych, który rozumiał i oceniał należycie Słowackiego, przeciwstawiając go Mickiewiczowi, jako równouprawnioną „siłę odśrodkową“ — „dośrodkowej“, nawet on uważał, że „tęczom“ poety brak niekiedy „granitowej podstawy“.

Ogół czytelników epoki romantycznej był o wiele surowszy od poetów i nazywał Słowackiego wprost pisarzem „niezrozumiałym“ i „nienarodowym“.

Dzisiaj rzeczy zmieniły się o tyle, że sąd ogółu zbliżył się do sądu najlepszych jednostek epoki współczesnej poecie: Słowacki nie budzi jeszcze entuzjazmu, ale budzi podziw — to już olbrzymi krok naprzód w ewolucji gustu popularnego.

Poeci i estetycy doby obecnej poszli, rzecz prosta, pod każdym względem znacznie dalej i nietylko wymierzyli Słowackiemu całkowitą sprawiedliwość, lecz uznali go za swego mistrza i przewodnika w krainie twórczości. Czem był Szekspir dla romantyków niemieckich, tem stał się Słowacki dla modernistów polskich. Przyczyn tego zjawiska na-

leży szukać nietylko w normalnem działaniu czasu, który prędzej, czy później, naprawia krzywdy, wyrządzone gieńjuszom przez współczesnych, i kasuje ich niesłuszne wyroki.

Do stałych warunków i sprężyn ewolucji dołączyły się tym razem bodźce specjalne, a mianowicie: samoistny zwrot sztuki i estetyki nowoczesnej, nietylko u nas, lecz w całej Europie ku ideałom, których większość znalazła wcielenie artystyczne w twóczości poetyckiej Słowackiego.

Kwestję tę zbadamy szczegółowo w następnych rozdziałach.

Charakteryzując zewnętrzną stronę utworów Słowackiego, powiedzieliśmy, że jej samoistność, oraz stosunek do strony wewnętrznej, przypomina rolę, jaką w operze wagnerowskiej zajęła orkiestra, ilustrująca „nastrój" dramatyczny akcji, odgrywanej na scenie przez śpiewaków, wypowiadając współcześnie, przy pomocy bogatych efektów symfonicznych, to, czego ograniczona potęga słowa ludzkiego wyrazić bezpośrednio nie może.

Porównanie to nie jest bynajmniej zwykłą figurą retoryczną. Nie, to fakt, którego bliższe rozpatrzenie odsłoni nam może węzły, łączące twórczość Słowackiego ze sztuką nowoczesną i wskaże źródła sympatji, jaką żywią „moderniści" *) nasi dla zmarłego przed pół wiekiem romantyka.

---

*) Wyrazy „modernizm", „modernista", aczkolwiek brzmią barbarzyńsko, są jednak lepsze od innych terminów,

używanych na oznaczenie prądów i kierunków sztuki nowoczesnej, gdyż obejmują wszystkie pokrewne jej typy. Symbolizm, secesjonizm, dekadentyzm i t. p. mają znaczenie zbyt specjalne, albo też, dzięki przypadkowości powstania swego, niedokładne i fałszywe. Wyrazu „modernizm" więc używać będziemy, jako synonimu tego, co Przybyszewski nazwał „nową sztuką", sztuką podmiotową. w przeciwstawieniu do sztuki przedmiotowej, którą reprezentował naturalizm. Epitetu „nowy" na określenie sztuki i poezji czasów ostatnich używają także pisarze zagraniczni, a zwłaszcza francuscy, u których wyraz „moderne" nie znalazł lazł uznania. Tak np. André Beaunier zatytułował zbiór swoich studjów o symbolistach „La poésie nouvelle" (1902). W podobnem znaczeniu mówi o „nowym poecie" (le nouveau poète) Gustaw Kahn w „Symbolistes et Decadents" (1902). Termin „modernizm" powstał w Niemczech i początkowo miał inne, niż dzisiaj znaczenie. Pierwszy raz użył go Eugieńjusz Wolff, przeciwstawiając współczesność starożytności (Die Moderne—die Antike) w odczycie, wygłoszonym w stowarzyszeniu literackiem „Durch" (1886). W owym czasie modernizm był do pewnego stopnia synonimem realizmu i naturalizmu. Następnie, w r. 1890 grupa młodych artystów i literatów monachijskich założyła „Towarzystwo życia współczesnego". (Gesellschaft für modernes Leben). Organem tego Związku było pismo „Moderne Blätter", gdzie jeden z założycieli w ten sposób określił istotę „modernizmu":

Modern ist jener Drang zur Neugestaltung,
Der rücksichtslos die alten Formen sprengt
Und allem Feind ist, was in der Entfaltung
Des starken Geistes freie That beengt.
Modern ist jener Trieb, der eigenwüchtig
Dem Bann der Ueberliefrung widersteht
Und sich nicht beugt im frommen Kinderglauben
Dem Götzenzauber der Autorität.

Tu już widzimy wyraźną apoteozę indywidualizmu. Ostatecznie jednak związał wyraz „modernizm“ z nowymi prądami w sztuce i literaturze Herman Bahr, wiedeńczyk, redaktor pisma „Die Zeit“ i autor zbioru studjów p. t. „Zur Kritik der Moderne“ (1890), oraz „Die Ueberwindung des Naturalismus“ (1891). Bahr przejął się w Paryżu teorjami symbolistów francuskich i zaczął je propagować początkowo w Berlinie (1890), a następnie wWiedniu, gdzie stał na czele szkoły młodo-wiedeńskiej (Jung Wien).





KSIĘGA PIERWSZA.
MODERNIZM I ROMANTYZM.

I.

CHARAKTER SZTUKI NOWOCZESNEJ. PRZEWAGA LIRYZMU. ZMYSŁ HISTORYCZNY. BRAK MIARY. POCIĄG DO NIESKOŃCZONOŚCI. SZTUKA I CZŁOWIEK.

Co odróżnia sztukę nowoczesną od sztuki starożytnej?

Większe bogactwo i zawiłość motywów wogóle, a psychologicznych w szczególności. Dramat Szekspira, zestawiony z tragiedją Sofoklesa, wygląda jak bujny las dziewiczy obok utrzymanego starannie parku.

„Mojżesz“ Michała Anioła więcej ma duchowej potęgi i wyrazu, niżeli „Zeus“ Fidjasza. „Wiosna“ Botticellego zdaje się składać z samych nerwów, gdy Afrodyta Medycejska uderza przedewszystkiem harmońją kształtów cielesnych..

Im bardziej zbliżamy się ku czasom nowożytnym, tem bardziej komplikuje się i przeduchowia sztuka. Jeden rozdział romansu Balzaca więcej zawiera i porusza problematów psychologicznych, niż „Iljada“ i „Odyseja“ razem wzięte.

Rozwój estetyki — to ciągły proces różniczkowania się i rozkładania rzeczy prostych pozornie na liczne czynniki elementarne. Jak filozofja starożytności uwzględnia tylko cztery zasadnicze żywioły, tak i estetyka owoczesna znała i uznawała tylko pewną ograniczoną liczbę zjawisk typowych. Jak z ognia, ziemi, powietrza i wody wyłoniło się zczasem mnóstwo pierwiastków, tak i typy rozpadły się na indywidua, a indywidua—na nastroje.

Sztuka starożytna, oraz zrodzona z niej pseudoklasyczna, tworzyły postacie o charakterze ogólnoludzkim, uosobione abstrakcje cnót, wad i namiętności, oderwane prawie od warunków czasu i przestrzeni. Romantyzm zaczął się troszczyć o „koloryt lokalny“, uwzględniał skrupulatnie psychologję narodową i rasową, a na miejscu schematycznych typów postawił żywe indywidua. Realiści i naturaliści poszli jeszcze dalej i, biorąc w rachubę wpływy, jakie na człowieka wywiera dziedziczność, otoczenie, wychowanie i praca zawodowa, pogłębili znacznie problematy psychologji indywidualnej.

Tutaj skończył się proces rozkładu typów na indywidua, które uznawano przez czas długi za pierwiastki ostateczne, za jednostki duchowe, nie dające się estetycznie rozszczepić na czynniki prostsze.

Ewolucja jednak nie zatrzymuje się nigdy. Skończywszy z typem, wzięto się do indywiduów, i proces różniczkowania trwa bez przerwy, przy-

nosząc coraz to nowe niespodzianki. Jaźń ludzka przedstawia się modernistom nie jako całość jednolita, lecz jako szereg stanów, „nastrojów" psychicznych, z których każdy można wydzielić z reszty i traktować samoistnie.

Nie jest to w gruncie rzeczy nic innego, jeno zwycięstwo żywiołu lirycznego nad żywiołem epicznym. Sztuka starożytna była epiczną *par excellence*, dbała bowiem więcej o czyny, niżeli o motywy czynów, odtwarzała chętniej zewnętrzną, niżeli wewnętrzną stronę działalności ludzkiej, przedstawiała plastycznie zdarzenia i wypadki życiowe, nie wnikając zbyt ściśle w to, co się dzieje w sercu i mózgu bohaterów *).

Dzisiaj dramat wewnętrzny dominuje nad zewnętrznym.

Prototypem estetycznym epoki jest, nie skory

*) Jeden z wybitniejszych przedstawicieli „modernizmu" niemieckiego, wiedeńczyk, Hugo von Hofmannstahl, tak charakteryzuje dążenia sztuki nowoczesnej: „Nie chcemy wymyślać historji, tylko oddawać n a s t r o j e: nie chcemy rozważać, tylko przedstawiać; nie chcemy zaciekawiać, tylko wywoływać wrażenie. W każdem zdarzeniu, w każdej epoce widzimy tylko środek do artystycznej podniety. Poemat jest najwyższym, ostatecznym wyrazem zdarzenia: oddaje nie myśl, tylko nastrój. Malarstwo działa rozkładem linji i barwy; poezja wyborem, miarą i dźwiękiem. Opowiadanie—to reporterja i t. d. „Blätter für die Kunst".

do czynu Orest, lecz eligijny Hamlet, który zamiast działać, analizuje swoje uczucia i odsłania przed widzem zakrwawione włókna cierpiącej duszy.

Liryzm opanował nawet sztuki plastyczne. Malarz współczesny nie odtwarza natury, lecz wrażenia, które w nim natura budzi: pejzaż, według estetyki dzisiejszej, nie jest przedmiotowym obrazem kawałka przyrody, lecz odbiciem „stanu duszy“ malarza w danym momencie.

Wszystko, co się styka ze sztuką i pięknem, skłania się ku podmiotowości; nawet krytyka subjektywna i wrażeniowa zaczyna brać górę nad dawnym objektywnym stosunkiem do produktów artyzmu.

W muzyce niesłychany rozwój harmońji pozwolił na odtwarzanie takich subtelności lirycznego nastroju, o jakich starzy, prości mistrzowie, dla których melodja była alfą i omegą ekspresji, nawet marzyć nie mogli.

Nietzsche, którego dzieła można uważać za najdoskonalszą krystalizację literacką ideałów estetyki modernistycznej, a który zgodnie ze swoją parodoksalną naturą gromił niekiedy w teorji to, co szerzył w praktyce, tak charakteryzuje nowoczesną sztukę i nowoczesnych artystów:

„Kto zdoła wypowiedzieć dokładnie to, czego ci mistrze nowych narzędzi wyrazu wypowiedzieć

dokładnie nie zdołali?... Wszyscy pogrążeni w literaturze po oczy i uszy: pierwsi artyści wykształceni na literaturze wszechświatowej, pośrednicy i mąciciele różnych nauk i zmysłów (Wagner jako muzyk należy do malarzy, jako poeta do muzyków, a jako artysta wogóle do aktorów); fanatycy ekspresji „za wszelką cenę“ wielcy odkrywcy w dziedzinie wzniosłości, a także brzydoty i okropności; jeszcze więksi, jako odkrywcy efektów, wirtuozi na wskroś, znający tajemne i przykre ścieżki do wszystkiego, co kusi, wabi, uwodzi, przynagla, wywraca; urodzeni wrogowie logiki i lińji prostych, żądni wszystkiego, co obce, egzotyczne, potworne, krzywe, sprzeczne same ze sobą... Wogóle zuchwale-śmiała wspaniale-potężna, wysoko-lotna i wysoko porywająca rasa wyższych ludzi“ *).

Słowa powyższe, w których poza jaskrawą i paradoksalną formą ukrywa się znaczna doza prawdy, stosował Nietzche głównie do Wagnera i późniejszej gieneracji romantyków francuskich (r. 1840), jakoto Balzaca, Delacroix etc. To jednak, co mówi o sztuce i literaturze współczesnej sobie, nie różni się w zasadzie od przytoczonego wyżej poglądu.

Według Nietzschnego, dzięki „zmysłowi historycznemu“, który nas nauczył rozumieć to, co odległe i obce, posiadamy tajemny dostęp do wszyst-

---

*) Jenseits von Gut und Böse, str. 229—230.

kiego, „zmysł, instynkt, smak i język do wszystkiego“. Rozumiemy np. Homera, którego „dystyngowani“ XVII stulecia—„nie czuli“; podoba nam się Szekspir, „ta zadziwiająca, hiszpańsko-maurytańsko-anglosaska synteza“, ktora pobudziłaby do śmiechu i gniewu ateńczyka z epoki Eschylosa; „ta dzika pstrocizna, ta plątanina subtelności, brutalności i sztuczności najwyższej“ pociąga nas właśnie, ale za to „brak nam zmysłu do rzeczy skończonych i ostatecznie dojrzałych“. Nie podoba nam się w dziełach i ludziach „to, co jest prawdziwie dostojnem (vornehm), co oddaje chwilę gładkiej ciszy morskiej i halkijońskiego wystarczania samemu sobie“. Nie podobają nam się “pozłota i chłód, cechujące rzeczy, które dojrzały, ani owe chwile i cuda, kiedy wielka siła zatrzymała się dobrowolnie przed bezmiarem i nieokreślonością“.

„M i a r a jest nam obcą—przyznajmy się do tego. Nasza wrażliwość reaguje tylko na bodźce nieskończoności i bezmiaru. Niby jeździec na rozhukanym koniu, puszczamy, stykając się z nieskończonością, cugle, my ludzie w s p ó ł c z e ś n i, my p ó ł b a r b a r z y ń c y, i czujemy się szczęśliwymi wówczas, gdy nam grozi największe niebezpieczeństwo“ *).

---

*) Jenseits von Gut und Böse, 178—9.

Tak określa nastrój i kierunek sztuki nowoczesnej jeden z najwybitniejszych jej przedstawicieli, typowy „półbarbarzyńca“, prawdziwy „człowiek współczesny, urodzony wróg prostych linji“, „logiki“ i „miary“, „fanatyk ekspresji“, „mistrz nowych narzędzi wyrazu“, starający się odczuć i oddać „wszystko“ znający niebezpieczne ścieżki do tego, co „kusi, uwodzi, wywraca, co potworne, krzywe i sprzeczne same ze sobą“.

Charakterystyka modernizmu napisana przez Nietzschego jest zarazem samokrytyką, ale samokrytyką uznającą konieczność takiego, a nie innego stanu rzeczy. Nietzsche stawia wysoko miarę i spokój klasyczny, a nawet pseudoklasyczny, ale rozumie, że dusza współczesna już do tych momentów wrócić nie może — przynajmniej w danej chwili.

Dlaczego?

Bo, dzięki zbiegowi różnych okoliczności, rozwinął się w nas „zmysł historyczny“, t. j. zdolność wczuwania się i wżywania w ducha cywilizacji umarłych, obcych, odległych w czasie i przestrzeni, egzotycznych; rozbudziła się w nas ciekawość poznania wszystkiego, nie wyłączając rzeczy najdziwaczniejszych i najpotworniejszych *)

---

*) Camille Mauclair w swojej doskonałej charakterystyce symbolistów francuskich zaznacza, jako rys znamienny ich pociąg do erudycji i do rzeczy rzadkich: „Contrairement aux naturalistes, ignorants toute tradition littéraire, les

Umysł nasz stał się przez to bogatszym, wrażliwość głębszą i elastyczniejszą, ale zyski te okupiliśmy zatratą poczucia jednolitości i wewnętrznego spokoju. Może to stan przejściowy, może zczasem opanujemy ten nadmiar wrażeń i wzruszeń, któze rwą naszą duszę na strzępy, dzisiaj jednak jeszcze do tego nie przyszło.

Sztuka nowoczesna jest tylko odzwierciedleniem nastroju, albo, ściślej mówiąc, legjonu „nastrojów“ psychicznych ludzkości dzisiejszej“.

Nastrojów tych niepodobna ująć nietylko w jedną, ale wogóle w żadną jasną iześrodkowaną formułę. Stoi temu na przeszkodzie zarówno zbyt wielka obfitość i różnolitość wzruszeń, jak i ich subtelność, lotność i niepochwytność.

Dlatego lińje proste i logika normalna, które wystarczały Grekom, Rrzymianom i Francuzom XVII stulecia, nie wystarczają współczesnemu artyście. Jest on nietyle „urodzonym wrogiem logiki“ — jak go nazywa Nietzsche — ile wrogiem wniosków, wyprowadzanych ongi z przesłanek, których wartość i znaczenie uległy radykalnemu przeobrażeniu.

---

jeunes gens savaient beaucoup et sérieusement. Ils savaient même trop, égarant leurs lectures sur des singularités litteraires et s'éprenant des choses qui ne dépassaient pas la curiosité, dans leur zéle excessif à tout connaître“.

Zmienił się człowiek, a z nim zmienił się świat i stosunek ludzkości do świata. To, co starożytnym wydawało się jasnem, pewnem i prostem, wydaje nam się ciemnem, wątpliwem i zawikłanem: wyraziste kontury dawnych syntez filozoficznych zostały zatarte przez rylec krytycyzmu.

Pojęcia prawdy i piękna rozszerzyły się, ale i rozwiały zarazem w coś nieskończenie wielkiego i nieskończenie—mglistego. Na miejscu dogmatów objektywnych stanęły subjektywne poglądy, wrażenia i wyobrażenia. Jednolity niegdyś świat rozpadł się na tęczowy chaos zjawisk, w którym, pewny siebie ongi, a dzisiaj nieśmiały i niespokojny człowiek szuka po omacku własnej drogi i punktu oparcia...

Jaki człowiek—taka sztuka: ewolucja sztuki jest tylko skutkiem i wykładnikiem ewolucji ducha ludzkiego.

II.

SŁOWACKI NIEGDYŚ I DZISIAJ. SĄDY MICKIEWICZA I KRASIŃSKIEGO. ZDANIA KRYTYKÓW DZISIEJSZYCH. EWOLUCJA W POGLĄDACH NA „KRÓLA DUCHA“.

Przyjrzyjmy się teraz twórczości Słowackiego i zobaczmy, czy rzeczywiście posiada ona cechy pokrewne ideałom nowoczesnego pokolenia artystów.

Najpierw jednak musimy zrobić małe zastrzeżenie. Jeżeli, porównywając dzieła Słowackiego

z produkcją doby obecnej, odnajdziemy pewną ilość rysów wspólnych, to nie mamy prawa wyciągać z tego faktu jakichkolwiek bądź wniosków, co do wartości prac autora „Balladyny“.

Wartość twórczości poetyckiej nie mierzy się etykietą, jaką na dziełach danego wieszcza przylepić można. Słowacki pozostanie Słowackim bez względu na to, czy w poezji jego brzmią, czy nie brzmią tony muzyki modernistycznej.

Doszukując się więc w utworach Słowackiego istnienia czynników estetycznych, które dzisiaj wysunęły się na plan pierwszy, chcemy tylko rzucić światło na naturę talentu poety i na stosunek jego do młodszej gieneracji artystów i czytelników.

Nie piszemy oceny, nie wydajemy sądu, lecz pragniemy tylko przedstawić obraz faktycznego stanu rzeczy.

Rozpatrzmy najpierw zewnętrzną stronę kwestji.

Czy Słowacki rzeczywiście musiał czekać pół wieku przeszło na uznanie, zrozumienie i popularność?

Jest to mniemanie powszechne i naszem zdaniem uzasadnione. Mimo to jednak niektórzy z tych, co przed paroma laty głosili, że wiersz Słowackiego w porównaniu z wierszem Mickiewicza dźwięczy, jak „brzęk tłuczonego szkła“ w porównaniu z tonem spiżowego dzwonu, ciż sami dowodzą dzisiaj, kiedy koło wielbicieli śpiewaka „w Szwaj-

carji“ wzrosło niesłychanie, że właściwie Słowacki był zawsze popularny wśród ogółu, i że tylko krytycy nie wiedzieli o tem i dopiero pod wpływem „mody zaczęli chwalić i analizować to, co przed tem negowali, lub ganili.

Jest to zwykła taktyka umysłów ciasnych i „nieomylnych“, które zwalczają każdy niesympatyczny sobie objaw, czy pogląd dopóty, dopóki nie zyska on aprobaty ogółu. Z chwilą jednak, kiedy nieuznawana i poniewierana prawda wejdzie, dzięki prawom ewolucji i wysiłkom czcicieli, do urzędowego panteonu, byli przeciwnicy maskują swoją porażkę, głosząc *urbi et orbi*, że właściwie nic się nie zmieniło, bo nowa prawda jest tak stara, jak świat, a że wszyscy wiedzieli o tem od niepamiętnych czasów, nie ma więc z czego się cieszyć, ani czego podziwiać.

Otóż, jeżeli idzie o Słowackiego, to nie ulega najmniejszej wątpliwości, że w czasach ostatnich dopiero zaczęto go traktować i sądzić tak, jak na to zasługiwał. Współcześni, z małym bardzo wyjątkiem, niedoceniali go i nie rozumieli.

Potwierdzają to fakty.

Nie będziemy się zatrzymywać nad zdaniami krytyków *minorum gentium*, którzy szarpali Słowackiego, jak szakale: tego rodzaju wybryki bowiem nie stanowią przekonywającego dowodu. Inaczej jednak rzecz się przedstawia, jeżeli idzie

o sądy takich osobistości, jak Mickiewicz i Krasiński.

Mickiewicz w swoich wykładach o literaturze nie wspominał o poezjach Słowackiego ani jednem słówkiem *). Dlaczego? czy przez złą wolę? To przypuszczenie byłoby niedorzecznością. Gdzież więc należy szukać powodów tego wymownego milczenia? W tem najprawdopodobniej, że autor „Pana Tadeusza" lekceważył twórczość autora „Lllli Wenedy", że jej niedoceniał, że przykładał do niej niewłaściwą miarę.

A Krasiński?

Krasiński wogóle czcił, cenił i rozumiał Słowackiego—ale tylko do pewnego punktu.

„Kilka słów o Juljuszu Słowackim", drukowane w poznańskim „Tygodniku literackim", zawiera tak doskonałą charakterystykę talentu Słowackiego, iż dzisiaj można się na nią zgodzić bez zastrzeżeń.

A jednak ten sam Krasiński, który był nietylko gieńjalnym poetą, ale i estetykiem niezwykłej miary, pisze po przeczytaniu „Króla Ducha".

„Nic prawie nie zrozumiałem w „Królu Duchu",

*) Nie można uważać za charakterystykę poety jedynej wzmianki, wtrąconej nawiasowo w toku wykładu o pewnym odłamie literatury polskiej, że, „mamy nawet jedno dzieło Słowackiego, którego cały przedmiot rozwija się na północy". I nic więcej, ani tytułu, ani oceny, ani żadnego epitetu (Lekcja XXIII).

jeśli dwadzieścia strof, to najwięcej; wiersz prześliczny, ale to jak w kalejdoskopie, rysunki barw pełne, lecz bez treści żadnej (?), dźwięki najwdzięczniejsze, ale bez myśli (?) Przynajmniej tak schowana, że jej ja nie mogę dojść; może też zgłupiałem. Jużci wiem, że idzie o metempsychozę ducha człowieczego i to przez wieki wszystkich polskich dziejów; to wiem, ale nic więcej. Albom ja warjat, czytelnik, albo autor (sic!), co pisał. To niebezpieczne takie pisanie, bo gotówby czytelnik w zapasy pójść z autorem, wołając w rozpaczy: ty, ty, ty, nie ja warjat" *).

Zarzut ten, tak podobny w treści i formie do zarzutów stawianych dzisiaj modernistom przez ich przeciwników, brzmi w ustach Krasińskiego tem dziwniej, że w innem miejscu autor „Nieboskiej", broniąc przyjaciela przed niesprawiedliwością współczesnych, napisał: „Zaprawdę, zaprawdę powiadam wam, wy się na nim nie znacie; przyjdzie czas, w którym się poznacie. Wszyscy krzyczeli na Byrona, wszyscy na Fausta, wszyscy na pana Adama, że ciemny — a dziś dzieci go rozumieją, bo, co się przeprowadza w mózgu ojców, to do serc dzieci przechodzi i rodzi się z niemi instynktownie.

Były to słowa prorocze. Wprawdzie daleko jeszcze do tego, żeby Słowackiego rozumiały „dzie-

*) Listy do Gaszyńskiego. Lwów 1882, str. 307.

ci“, ale, bądź co bądź, nikt z ludzi wykształconych literacko nie ośmieli się dzisiaj nazwać „Króla Ducha“ warjactwem. Musiała więc zajść w gustach estetycznych ogółu olbrzymia zmiana.

Zaznacza to w swojej „Historji literatury polskiej“ Chmielowski, badacz trzeźwy i sumienny, którego o jakieś specjalne sympatje dla modernizmu posądzać nie można.

„Słowacki jako poeta — czytamy na str. 192 tomu IV—nie ma tego przywileju, co gieńjusz Mickiewicza, nie jest dla wszystkich. Pewne tony uczuciowe on tylko jeden z wielkich poetów naszych umiał wydobyć z lutni i pod względm „nastroju“ „daleko jest bliższym naszym czasom, aniżeli Mickiewicz; stąd liczni jego naśladowcy w młodszem pokoleniu. Niektóre jego poematy są dzisiaj daleko silniej odczuwane, aniżeli dawniej: „w Szwajcarji“, „Król-Duch“.

Co do „Króla-Ducha“, to gigantyczny ten poemat, który przed pół wiekiem nie znalazł—jakeśmy to widzieli — uznania nawet u najgieńjalniejszych i najżyczliwszych krytyków, dzisiaj stawiany bywa na jednym poziomie z „Panem Tadeuszem“.

W pięknej rozprawie Kazimierza Włostowskiego (J. T. Hodiego) p. t.: „Poezja polska o świcie XX stulecia“ (Ateneum 1900) czytamy:

„Poezja polska zdobyła się na dwa wielkie, największe w XIX i może w czasach nowożytnych arcydzieła, nierównej ziemskiej ob-

jętości i wagi, równie przecież jasno i wspaniale przyświecające widnokręgom cudowności twórczej. Historyczność legiendowa, przetkana wszystkimi czarami stubarwnej fantazji gminnej, roztoczyła cały swój przepych w „Królu - Duchu“, zwyczaj i obyczaj narodowy, mieniący się wszystkimi blaskami uczuć przyrodzonych i przyrody uczuciowej, sielskiej spoczął w majestacie niespożytych piękności „Pana Tadeusza“. To wschód i zachód pierwszego, skończonego, dokonanego poematu naszego życia“.

A Jan Gwalbert Pawlikowski, umysł trzeźwy i krytyczny nazywa „Króla-Ducha“, w swojej monumentalnej pracy: „jednym z największych poematów świata“ (Por. „Studjów nad Królem-Duchem część pierwsza Mistyka Słowackiego“ Warszawa, Lwów 1909).

Twierdzenie, że „Król-Duch“ jest koroną twórczości Słowackiego i arcydziełem równem „Panu Tadeuszowi“, brzmiałoby, nietyle 50, ale 20 lat temu jeszcze jako herezja *). Nawet najsumien-

---

*) Wyjątek stanowi Asnyk, który napisał doskonałe studjum o „Królu-Duchu“, a w „Śnie Grobów“ wstępował wyraźnie w ślady swego „mistrza“. Asnyk, robi wprawdzie poematowi zarzuty zawiłości i jaskrawości, ale uznaje „Króla-Ducha“ za najsamodzielniejszą kreację poety. Dalej o wiele w zachwycie idzie autor, pokrewny pod wieloma względami i Słowackiemu i sztuce nowoczesnej, Cyprjan Norwid w broszurze p. t.: „O J. Słowackim“ (Paryż 1861)

niejszy i najgłębszy z komentatorów i biografów Słowackiego, Małecki, chwali „Króla-Ducha tylko za przedziwny język i zdaje się wcale nie dostrzegać owego „potężnego bijącego w nas wichru na-

---

Norwid powiada, że „Beniowski“ i „Król-Duch stanowią najdzielniejszy moment w piórze Juljusza Słowackiego. Następnie prostuje Norwid zarzut niejasności, czyniony poematowi przez współczesnych, a w końcu wygłasza twierdzenie, że świat chrześcijański wydał tylko cztery epopeje prawdziwe: „Jerozolimę Wyzwoloną“ Tassa, „Don Kichota“ Cervantesa, symbolizujące, zdaniem Norwida, wschodowy i zachodni blask wszelkiej epopei. „Ale że dziejów całość, nietylko ma twórczość żywotną i rozstrój kryty blichtrem łatanego naśladownictwa. Ale, że ona ma jeszcze i momenta wczasu, wypocznienia prozy, któreby południem nazwać można; w te więc czasy wakacji i bohaterem takiej epopei nie byłby już Godfryd i don Kichot, ale poczciwy chłopiec jaki dzielny i szczery—„Pan Tadeusz“—i oto jest trzecia epopeja w toku chrześcijańskiego życia. Co zaś do czwartej, której światłem nie byłby ani zorzy promień, ani zachodu czerwoność, ani południowego słońca realizm, tę musiałby oświecać księżycowych przesileń moment, lub godzina północy, takiej to epopei początkiem (Norwid mówi tylko o I Rapsodzie „Króla-Ducha“) zdaje się być „Król-Duch“—miała to być epopeja fenomeno-wyroczna, jakiej dotychczas jeszcze nie ma żadna literatura. Z nowszych rozpraw o „Królu-Duchu“ zasługuje na specjalną uwagę piękne studjum Jerzego Żuławskiego w „Prolegomenach“ (Lwów 1902). Autor inną i samodzielną drogą doszedł do wniosków identycznych prawie z tymi, do których doprowadziły mnie refleksje' wyłożone w niniejszej pracy. Następnie, wspomniane wyżej dzieło Pawlikowskiego (1909 i dalej „Studja o Słowackim“ D-ra Kleinera (1910); „Arcydzieło J.

tchnienia", o którym wspomina A. G. Bem (Prawda 1900).

Gdybyśmy do zdań krytyków starszych dołączyli głosy pisarzów młodszego pokolenia, przepaść pomiędzy dawnymi a nowymi poglądami na

---

Słowackiego Król-Duch" M. Mosoczowej (1910); Analizy „Króla-Ducha" w pracach: prof. Tretiaka „Juljusz Słowacki" II (1904), Br. Chlebowskiego (Sto lat Myśli polskiej tom IV 1908). St. Mleczko „*Król-Duch w całości*" (Odrodzenie r. 1910).

Wogóle od czasu wydania I edycji niniejszej książki cyfra prac o Słowackim wzrosła: Grabowski Tadeusz „Juljusz Słowacki, jego żywot i dzieła na tle współczesnej epoki" (1910). W. Hahn „W setną rocznicę urodzin 1809—1909, O życiu i dziełach Jul. Słowackiego, oraz „Szkice literackie o Słowackim". „Księga pamiątkowa ku uczczeniu setnej rocznicy Jul. Słowackiego (Zbiór rozpraw), napisanych przez nauczycieli szkół średnich galicyjskich). „Cieniom J. S rycerza napowietrznej walki, która się o narodowość naszą toczy (wydanie młodzieży akademickiej krakowskiej). Oddzielny rocznik „Pamiętnika literackiego" (Lwów), czasopisma „Eleusis", „Sfinks"; dalej Trzepisa „Ze studjów nad Słowackim". M. Sokolnickiego „Juljusz Słowacki wychowawcą narodowym". Koneczny „J. S. w świetle okultyzmu". Ks. J. Ciemniewski „J. S. w świetle swoich pism religijnych". M. Konopnicka „O Beniowskim" (1910). Schneider „Teorja. Palingenezy w „Samuelu Zborowskim" Słowackiego". Z P(rzesmycki): „Sofos—Atessa—Helois—i nieznany list Słowackiego (Chimera tom X, ostatni). Ign. Matuszewski „Król-Duch czy Królowie-Duchy?" (1910). Jellenta „Druid Juljusz Słowacki", oraz przyczynki biograficzne Meyeta, rozprawy, rozrzucone po czasopismach etc.

twórczość Słowackiego zarysowałaby się jeszcze wyraźniej.

Nie będziemy jednak przedłużać tej litańji cytat, sądzimy bowiem, że to, cośmy przytoczyli wystarczy do stwierdzenia faktu ewolucji w sądach o Słowackim.

Miejsce obojętności, lub chłodnego podziwu zajął dziś entuzjazm, uwielbienie i gorąca sympatja.

Mamy tu więc do czynienia z objawem poważniejszym od przelotnego wybryku mody, z faktem, rzucającym ciekawe światło na ewolucję duchową społeczeństwa i zasługującym na poważne rozpatrzenie.

Nie jest to sprawa wydęta sztucznie przez grupę ambitnych literatów, lecz zjawisko realne, owoc i skutek różnych czynników, których naturę i charakter zbadać należy.

Ponieważ poeta pozostał tem, czem był, musiał się niewątpliwie zmienić nastrój psychiczny epoki dzisiejszej, a przynajmniej najwybitniejszych jej przedstawicieli i sterowników.

III.

ROMANTYZM I MODERNIZM. REAKCJA PRZECIW MATERJALIZMOWI I NATURALIZMOWI. KLASYCYZM I NATURALIZM. NATURALIZM I REALIZM.

Pomiędzy epoką romantyczną, a dobą dzisiejszą istnieje wiele analogji.

Romantyzm był reakcją nietylko przeciw klasycyzmowi, lecz i przeciwko optymistycznemu, a suchemu racjonalizmowi w. XVIII, który sądził, że ująwszy rozwój ducha człowieczego w prostą, ale ciasną formułę logiczną, otworzy mu drogę do szczęścia na ziemi i zapewni spokój na wieki.

Podobne marzenia żywił i pozytywizm, z którego wyrosła ostatnia wielka synteza filozoficzna, co ogarnęła wszystkie dziedziny umysłowości ludzkiej i pod nazwą materjalizmu w nauce, kapitalizmu i socjalizmu w życiu społecznem, militaryzmu w polityce, utylitaryzmu w etyce, a naturalizmu w estetyce, królowała a po części i króluje dotąd nad światem.

Zostawiwszy na boku politykę, ekonomję i socjologję, chociaż i w nich również budzi się teoretyczna *), jak dotąd, reakcja przeciwko materjalistycznemu pojmowaniu celów i przyczyn rozwoju państwowo-społecznego. Nie będziemy zatrzymywać się dłużej i nad nauką wogóle, która wyrosła dość prędko z ciasnej szaty materjalizmu i złożyła ją do skarbca pamiątek historycznych. Obchodzi nas w danym wypadku sztuka, ta najlotniejsza i najruchliwsza z cór ducha ludzkiego, która zer-

*) Zwracamy uwagę na społeczne teorje Ruskina i jego szkoły, która kwestję robotniczą przenosi z gruntu czysto ekonomicznego na grunt etyczno-estetyczny; na t. zw. „Ruch etyczny“, oraz walkę z militaryzmem i dążenia do usunięcia wojen.

wała najwcześniej i najradykalniej sojusz z materjalizmem, co w estetycznem swojem wcieleniu nosił miano naturalizmu.

Jeżeli więc słusznie można uważać materjalizm dzisiejszy za syna i dziedzica racjonalizmu encyklopedystów, to niema najmniejszej wątpliwości, że „modernizm“ zasługuje na miano „neoromantyzmu“, jakie mu niektórzy estetycy nadają *).

Zarówno romantyzm, jak i modernizm są to prądy *par excellence* indywidualistyczne i estetyczne.

Kiedy klasycyzm i naturalizm poddawały się chętnie pod berło nauki i uważały sztukę tylko za jeden ze środków do rozszerzania wśród ogółu prawd zdobytych przez rozum, romantycy i moderniści więcej wierzą własnemu „czuciu“ niżeli „szkiełkom i oczom mędrców“ i głoszą zupełną autonomję sztuki, która jest sama sobie celem i nie ma obowiązku zniżać się do roli moralizatorki i nauczycielki mas.

Klasycyzm i naturalim były to prądy jednolite, gdyż opierały się na wierze w objektywną prawdę

---

*) Por. przedmowę do „Die blaue Blume“, Eine Anthologie romantischer Lyrik von Friedrich v. Oppeln-Bronikowski und Ludwig Jacobowski mit Einleitung der Herausgeber. Lipsk. 1900. Bronikowski mówi o sztuce dzisiejszej, że, „stoi pod znakiem neoromantyzmu“.

pewnej syntezy naukowo-rozumowej, romantyzm i modernizm są kierunkami rozbitymi na mnóstwo strumieni indywidualnych, gdyż, negując przedmiotową wartość wiedzy, opierają się tylko na syntezach podmiotowych.

Klasycy i naturaliści piętnowali nadużycia społeczne, ale nie przeciwstawiali swojej osobistości społeczeństwu jako samoistnego, równouprawnionego świata, co czynili romantycy i czynią moderniści.

Klasycy nie posiadali ani odrobiny tego, co Nietzsche nazywa naszym „szóstym“ historycznym zmysłem, naturaliści zaś, pomimo postępu badań dziejowych i etnograficznych, pragnęli, chociaż bezskutecznie, ubezwładnić działanie tego zmysłu i wyłączali ze sztuki wszelkie motywy historyczne i egzotyczne: romantycy stali przedewszystkiem na historji, legiendzie i egzotyzmie, a moderniści idą w tym kierunku jeszcze dalej.

I klasycy i naturaliści starali się trzymać fantazję na wodzy; pierwsi za pomocą wędzidła logicznego, drudzy przez oddanie jej pod kontrolę obserwacji: u romantyków i modernistów fantazja cieszy się bezwzględną swobodą i może bujać po całym obszarze realnego i idealnego świata. Dlatego też klasycy i naturaliści czuli wstręt do wszystkiego, co mgliste, niejasne, nieokreślone, mistyczne, co się nie da ująć w karby logiki, co się wymyka z pod sprawdzianu obser-

wacji, co tchnie przesądem, zabobonem, co trąci nadnaturalnością, gdy romantycy i moderniści, lekceważąc śwat skończony, realny, ciążą właśnie ku owym zagadkowym otchłaniom i czują się najlepiej w odurzającej atmosferze metafizyki i okultyzmu.

Klasycy i naturaiiści są w pierwszej lińji epikami, t. j. uprawiają sztukę objektywną, w której osoba twórcy ukrywa się dyskretnie po za dziełem, gdy romantycy i moderniści są egotystami i lirykami.

Klasycy i naturaliści podporządkowywali w swoich teorjach estetycznych część całości, wyjątek regule: pierwsi byli psychologami typów oderwanych, drudzy psychologami grup i mas społecznych; pierwsi gubili się w uogólnieniach logicznych, drudzy tonęli w szarej przeciętnej pospolitości. Romantycy i moderniści unikają, jak ognia, wszystkiego, co normalne, a gonią za barwną wyjątkowością, oraz, jak powiedział cytowany wyżej Nietzsche, za tem co „nielogiczne, krzywe i sprzeczne same z sobą“.

Nakoniec jeszcze jedna uwaga.

Klasycyzm i naturalizm były typowymi wytworami rasy latyńskiej, która odznaczała się zawsze zdolnością do budowania prostych, logicznych, i regularnych syntez we wszystkich dziedzinach myśli, gdy romantyzm i modernizm rozwijają się

samodzielnie u różnych narodów, ale najsilniejszy bodziec do tego rozwoju wychodzi za każdym niemal razem od rasy giermańskiej *), która była od dawien dawna rzeczniczką indywidualizmu, nietyle może w sferze czynu, ile w sferze ducha.

Chociaż bowiem pierwszych śladów wyraźnie romantycznego poglądu na życie należy szukać u Roussseau'a, to jednak silniej, głębiej i trwalej oddziaływali w tym kierunku Goethe („Werter", „Wilhelm Meister", „Faust"), oraz szkoła romantyków niemieckich, która skanalizowała postulaty estetyczne romantyzmu w jeden potężny strumień i rozlała go po świecie. Dalej, chociaż Chateaubriand uważa się z niejaką słusznością za poprzednika Byrona, to jednak właściwym prorokiem romantyzmu, jego artystycznem i życiowem wcieleniem i krystalizacją był Byron, który odegrał w ewolucji tego prądu taką samą rolę, jaką w roz-

---

*) Przed i współcześnie z Rousseau'em jeszcze następuje zwrot do nowego, antyklasycznego kierunku w Anglji i Szkocji: romans psychologiczny, poezje Cowpera i Burns'a, zbiór ballad biskupa Percy'ego, „Ossyan" Macphersona, wskrzeszenie Szekspira przez Garricka. Nie należy jednak zapominać i o ruchu francuskim, o walce młodych ze starymi wszczętej przez Pearrault'a, o jego bajkach, i o romansach Prevost'a i t. d. a także o teorjach estetyczno-psychologicznych Burke'a, Gerarda, Home'a, Lowtha, Wood'a Younga, Blair'a i t d.—w Anglji, Lessinga, Herdera i Kanta w Niemczech, etc.

woju modernizmu odegrali Wagner i Nietzsche, a w ostatnich czasach i po za granicami Wielkiej Brytańji, zaczął odgrywać wielki reformator malarstwa angielskiego w duchu ideałów nowoczesnych—Ruskin *).

Rzecz prosta, że zestawienie klasycyzmu z naturalizmem a romantyzmu z modernizmem i przeciwstawienie tych dwuch par równoległych kierunków nie dowodzi bynajmniej tożsamości pokrewnych sobie doktryn: wnuk bywa często podobny do dziada, ale jest mimo to inną zupełnie osobą.

Już sam fakt, że naturalizm nastąpił po romantyzmie, a modernizm po naturalizmie wpłynął głęboko na charakter tych prądów, wprowadzając do

*) W ruchu modernistycznym francuskim, który pochodzi od Baudelaire'a (przesyconego Edgarem Poe i Hoffmanem), wielką role odgrywają pisarze pochodzenia cudzoziemskiego, Szwajcarzy, Grecy (Moréas), a zwłaszcza Flamandzi. W Belgji powstała cała szkoła samoistna, pisząca po francusku i związana z literaturą francuską, ale posiadająca własny typ (Maeterlinck, Rodenbach, Verhaeren). Nie mogę tu sięgać w głąb kwestji dziedzicznych uzdolnień i aspiracji rasowych, zwłaszcza, że jest to sprawa niewyświetlona dotąd należycie naukowo, stwierdzam więc tylko fakty. W ostatnich czasach pojawiły się twierdzenia, że wielcy pisarze, myśliciele, artyści różnych narodów posiadali w żyłach krew *celtycką*. Rozbiór tej sprawy wykracza po za ramy niniejszej pracy.

nich nowe pierwiastki i formuły estetetyczno-psychologiczne. Fale życia i myśli, jak fale morza zachodzą wciąż jedne na drugie tak, ze niepodobna pochwycić pomiędzy niemi lińji granicznej. Romantyk Balzac uważany jest słusznie za ojca naturalizmu, a w twórczości—nie w doktrynie—Zoli nawet niezbyt wprawne oko dojrzy grube warstwy romantycznych osadów. Podobnie przedstawia się stosunek modernizmu do naturalizmu—o tem jednak pomówimy w innem miejscu.

Nakoniec, ażeby zapobiec możliwym a nieuzasadnionym komentarzom, pragniemy wyjaśnić, dlaczego w toku naszych rozumować używaliśmy stale wyrazu „naturalizm“, nie „realizm“. Otóż, ponieważ zestawiliśmy ze sobą doktryny, prądy, nie dzieła musieliśmy się trzymać terminologji przyjętej przez dane szkoły. Realizm zaś nie stanowi własności żadnej szkoły, nie jest, jak naturalizm, prądem przejściowym, lecz stałym, choć bynajmniej nie jedynym czynnikiem wszelkiej szczerej i uczciwej twórczości artystycznej. Błąd naturalizmu polegał na tem, że jeden z wielu czynników artyzmu podniósł do godności j e d y n e g o czynnika. Realizm więc godzi się doskonale ze wszystkimi typami sztuki.

Realistą był Homer, Dante, Szekspir, Mickiewicz, Byron, Goethe, Balzac, ale każdy z nich był

także czemś więcej: był bowiem twórcą nie kopistą.

Obserwacja realistyczna jest tylko środkiem, nie celem, środkiem dającym się zużytkować z korzyścią zarówno w epice, jak w liryce, zarówno przy kreśleniu scen rodzajowych, jak i monumentalnych fresków historycznych, lub mitologicznych, zarówno w powieści społecznej, jak i w romantycznej fantazji, zarówno przy przedmiotowem odtwarzaniu zjawisk życia codziennego, jak i w ultrapodmiotowych spowiedziach poetyckich i ezoterycznych „nastrojach".

Zjawiska świata wewnętrznego, wrażenia, myśli i uczucia podmiotowe są przecież faktami realnymi, a samo-obserwacja jest także—obserwacją realistyczną.

IV.

SŁOWACKI I MODERNIZM. STANOWISKO SŁOWACKIEGO W ROMANTYZMIE. SPRZECZNOŚCI WEWNĘTRZNE ROMANTYZMU. INDYWIDUALIZM W EPOCE ROMANTYCZNEJ I DZISIEJSZEJ. DĄŻENIE DO ODRĘBNOŚCI.

Jak już wykazaliśmy wyżej, modernizm—a pod mianem tem rozumiemy wszystkie jego odłamy: dekadentyzm, symbolizm, prerafaelityzm etc.—jest do pewnego stopnia zwrotem do ideałów estetycznych romantyzmu. Wskutek tego poeci szkoły romantycznej, a między innymi i Słowacki muszą

cieszyć się dzisiaj większem uznaniem aniżeli w okresie poprzedzającym dobę obecną.

I tak jest rzeczywiście. Dlaczego jednak Słowacki u nas, a Shelley, Novalis, Edgar Poe *) i t. p. w całej Europie wysunęli się na plan pierwszy? Dlaczego sympatje, jeżeli nie ogółu, to estetyków i poetów, płyną przeważnie ku tym, a nie innym wielkim postaciom pokrewnej nam duchem epoki? Dlaczego Słowacki, a nie Mickiewicz, lub Krasiński, ogłoszony został za patrona i przewodnika modernizmu polskiego? **) Przecież autor „Pana Tadeusza“ i twórca „Nieboskiej“ byli także romantykami i pod względem potęgi gieńjuszu i skali natchnienia nie ustępowali śpiewakowi „Króla-Ducha“.

Otóż przypomnijmy sobie, że romantyzm nie był, jak klasycyzm prądem jednolitym, lecz składał się z wielu, bardzo wielu potoków rasowych, narodowych, historycznych i indywidualnych.

---

*) Por Novalis w „Le Trésor des Humbles“ Maeterlincka, Edgar Poe w „Seher und Deuter“ Oli Hanssona, oraz w „L'art en Silence“ Mauclaire'a.

**) W ostatnich czasach wysunął się u nas także na czoło ruchu literackiego przyjaciel i wielbiciel Słowackiego, Norwid, poeta wysokiej miary, zapomniany, nieznany. Dzieła tego wieszcza odgrzebał i stara się uprzystępnić ogółowi, wielce zasłużony krytyk, i znakomity znawca sztuki, Zenon Przesmycki, b. redaktor „Chimery“.

Romantyzm polski nie wstępował ślepo w ślady romantyki niemieckiej, lub angielskiej, lecz szedł własną ścieżką. Zresztą to rzeczy znane, nad któremi zatrzymywać się dłużej nie mamy potrzeby. Na co jednak mniej zwracano uwagi, to na różnice wewnętrzne, ujawniające się w głębi każdego narodowego prądu.

Jak Shelley różnił się od Byrona, a Novalis od Schleglów, tak Słowacki różnił się od Mickiewicza i Krasińskiego, nietylko jako myśliciel i człowiek, nietylko jako artysta, ale jako—romantyk.

Słowacki przedstawia w stosunku do Mickiewicza i Krasińskiego dalszą niejako fazę ewolucji romantycznej. Jest on romantykiem bardziej krańcowym, tak krańcowym, że zbliża się pod wieloma względami do granic modernizmu, który wszystkie melodje, zaczerpnięte z potężnej, ale bogatej w rozdźwięki symfonji romantycznej przetransponował o parę oktaw wyżej.

W romantyzmie tkwiło wiele pierwiastków sprzecznych ze sobą i dlatego mógł on posłużyć za punkt wyjścia zarówno dla objektywnych ultrarealistów, jak i dla egotycznych na wskroś artystów doby nowoczesnej.

Romantyzm był z jednej strony prądem rozkładowym, krytycznym, z drugiej zaś organicznym, twórczym. Rozbijał on stare formy i lepił nowe,

ale współcześnie, dzięki rozwinięciu zmysłu historycznego, spoglądał tęsknem okiem w dawno zamarłą przeszłość. Zwracał się z jednej strony do ludu, do życia, do powietrza, do rzeczywistości, z drugiej zaś wdychał z rozkoszą wyziewy starych ksiąg i manuskryptów. Kochał naturę, ale przepadał również, nietylko za sztuką, lecz i za sztucznością, słusznie więc może być uważany za ojca dzisiejszego „estetyzmu“.

Budził we współczesnych poczucie rzeczywistości i odwracał się od niej z pogardą, był prądem żywotnym, ale i „literackim“ nawskroś; rewolucyjnym i reakcyjnym, społecznym i antyspołecznym.

Występując jako rzecznik swobody jednostki, ograniczonej przez państwo i społeczeństwo, rozniecał instynkty antykolektywne i antydemokratyczne i stał się źródłem, z którego wypłynęły później idee intelektualnego anarchizmu i arystokratyzmu, rozwielmożnione dzisiaj tak niepodzielnie w dziedzinie literatury i sztuki.

Każdy z wielkich romantyków, bez względu na to, czy sympatyzował z ideami rewolucji francuskiej, czy też gardził niemi, uważał się za jednostkę wyjątkową odosobnioną od „tłumu“, który przez to właśnie, że zdobył równouprawnienie teoretyczne, stał się bardziej wymagającym i wrogim

wszystkiemu, co wystrzelało, choćby o głowę, nad poziom przeciętności.

Dzisiaj, dzięki posunięciu się procesu demokratyzacji naprzód, to poczucie odosobnienia i pogardy dla zwycięzkich mas „burżuazji“ wzrosło do niesłychanej potęgi w sferze artystów i poetów.

Jeżeli Byron i Shelley, krzywdzeni faktycznie przez najbliższe otoczenie, buntowali się przeciwko przesądom, obłudzie, oraz bezmyślnej złośliwości i zawiści tłumów, to jednak nie żywili ku nim nienawiści, lecz litość, i wierzyli w to, że przyszłość zmieni to wszystko na lepsze.

„Nie pogardza ten ludźmi, kto od nich ucieka—powiada Byron w „Child Haroldzie“—z nimi ruch, pracę dzielić nie każdy sposobny, ani to jest nienawiść, gdy umysł człowieka, w głębi źródła trzymany, do wrzątku podobny, wyleje się na tłumy“...

Dzisiaj wyjątkowe jednostki, uważające się, słusznie czy niesłusznie, za „arystokratów ducha“, wołają z Nietzschem: „każdy wybrany człowiek tęskni instynktownie za swoim własnym zamkiem i domem, gdzie może znaleźć wybawienie od tłumu, od wielu, od większości, gdzie może zapomnieć o „regule“ człowieka, jako wyjątek od tej reguły“.

„Moje zdanie jest mojem zdaniem: kto inny może zdobyć niełatwo prawo do niego. Trzeba

się wyrzec złego gustu i przestać dążyć do tego, by zgadzać się z wieloma".

„Dobro" przestaje być dobrem, skoro je mój sąsiad weźmie w usta. A czyż może istnieć „dobro pospolite" (Gemeingut). Słowo to przeczy samemu sobie: to, co może być pospolitem nie ma nigdy wielkiej wartości. W końcu musi być, jak jest i było zawsze: wielkie rzeczy zostaną dla wielkich, przepaści dla głębokich, subtelności i dreszcze dla delikatnych, a wogóle i krótko mówiąc, wszystko, co rzadkie i wyjątkowe, należy do rzadkich i wyjątkowych" (Jenseits von Gut und Böse).

Trudno chyba iść dalej. Jest to indywidualizm romantyczny, doprowadzony do ostatnich konsekwencji, do absurdu prawie.

Dawniej wystarczało indywidualiście:

Kochać świat, sprzyjać światu — zdaleka od ludzi... (Mickiewicz).

Szukał on samotności dla tego, że go ludzie zrozumieć nie chcieli, czy nie mogli, że nie był zdolny „zniżyć swego lotu" do ich poziomych wymagań, że czuł się pośród nich „jak sokół wolno wzrosły ze skrzydłem uciętem" (Byron); dzisiaj usunięcie się fizyczne od jarmarcznego zgiełku świata już nie wystarcza. trzeba z nim zerwać wszystkie węzły duchowe i moralne; trzeba nie

mieć z nim nic wspólnego, nawet prawdy, która o tyle tylko posiada wartość, o ile jest prawdą własną, indywidualną, nie prawdą uznaną, „pospolitą“, o ile jej nikt nie podziela, nie szanuje nie rozumie, prócz nas.

„Ten, kto dzieli się swojem poznaniem z innymi—powiada na innem miejscu Nietzsche — nie kocha go już dość silnie“. A dlaczego nie kocha? Bo „rzecz, która się wyjaśni, przestaje nas obchodzić, a ten, kto osiągnie swój ideał, już przez to samo go przerasta“ (Jens. v. G. u. B.).

Nie są to, ściśle biorąc, jakieś przykazania autora „Zarathustry“, lecz subtelne spostrzeżenia nad psychologją wyrafinowanego indywidualizmu, który, w połączeniu ze wspomnianą wyżej kilkakrotnie ciekawością historyczną i egzotyczną, w najszerszem znaczeniu tych wyrazów—wywołuje tę gwałtowną pogoń za wszystkiem, co rzadkie i anormalne, a nienawiść do wszystkiego, co jasne, proste, zrozumiałe, logiczne, pospolite. Wynikiem zaś takiego nastroju duchowego artystów jest arystokratyczny kult formy, tego najsubtelniejszego i najtrudniejszego do opanowania czynnika sztuki, który tylko adepci, wtajemniczeni w najgłębsze arkana kunsztu należycie ocenić i podziwiać mogą.

Dzisiaj każdy modernista stara się stworzyć

„secessję“ na własny rachunek, pragnie wyróżnić się od reszty, zaakcentować swoją odrębność i niezawisłość, dowieść, iż jego prawda, jest tylko jego prawdą i nie ma nic wspólnego z prawdami uznanemi i czczonemi przez większość.

Ich liebe was Niemand erlesen,
Was keinem zu lieben gelang,
Mein eignes, urinnerstes Wesen,
Und Alles, was seltsam und krank.

„Kocham to, czego nikt nie wybrał; czego nikt ukochać nie zdołał; kocham swoją własną prawewnętrzną istność, oraz wszystko, co rzadkie i chorobliwe“.

Ten czterowiersz Dörmanna jest niejako programem szkoły modernistycznej. Jeżeli, co do pojęcia „rzadkości i chorobliwości“ istnieją pomiędzy oddzielnemi szkołami znaczne nawet różnice, to skłonność do uwydatnienia w sztuce „swojej prawewnętrznej istoty“, czyli indywidualności, oraz upodobanie do idei, wrażeń, form, tematów, jak mówią Francuzi „niewydanych“, t. j. takich, których nikt dotąd nie wybrał i nie ukochał — jest wspólną całemu ruchowi.

Otóż, jak powiedziano już, wszystkie prawie, wyliczone wyżej cechy modernizmu, począwszy od wygórowanego kultu jednostki, a skończywszy na

zamiłowaniu do rzeczy egzotycznych i anormalnych—istniały niewątpliwie w romantyzmie, ale, dzięki hamującemu wpływowi pierwiastków, odmiennej natury — na które również zwróciliśmy uwagę—nie rozrosły się wtedy tak potężnie, jak dzisiaj. W romantyzmie angielskim było ich naogół mniej *), w romantyzmie niemieckim — gdzie królował uwielbiany przez pokrewnego sobie duchem Maeterlincka, mistyk Novalis, oraz gieńjalny fantastyk Hoffmann, etc.—znacznie więcej.

Ola Hansson, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli i krytyków szkoły nowoczesnej wyraźnie to akcentuje w swojem entuzjastycznem studjum o Edgarze Poe: „Romantyka niemiecka była buntem ducha giermańskiego przeciwko galijskiemu **). Ona przeciwstawiała ostro uczucie — rozumowi, piękną poezję—utylitarnej prozie i dokonała radykalnego przewrotu w ocenie wszelkich wartości.

„Romantycy niemieccy sięgnęli do głębin duszy ludzkiej i odkryli tam cudowną i bujną wegietację; odwrócili oni nocną stronę natury ludzkiej na zewnątrz wraz ze wszystkiemi zagadkami i po-

---

*) Nie należy jednak zapominać o Keatsie, Shelley'u—tych „nastrojowcach" **avant la lettre**.

**) Ściślejsze byłoby wyrażenie „latyńskiemu". Pseudoklasycyzm był produktem latynizacji poezji francuskiej, w której jednak pierwiastki galijskie, nawet w owej epoce niezamarły. Por. Taine: „La Fontaine et ses fables".

tworności ami, dowiedli oni, że indywiduum nie jest czemś jednolitem i niepodzielnem: pokawałkowali je i podwoili; wydobyli na jaw to, co tkwiło w istocie ludzkiej patologicznego i anormalnego, to, co było charakterystycznego w złem i dobrem, co było mistycznego i wspaniałego: wielkiego złoczyńcę i wielkiego artystę, obłąkane i gieńjalne indywiduum.

„Typ romantyczny był naogół równie jednostronny, jak i typ klasyczny, ale pod rozczochraną fantastycznością i czczą retoryką ukrywała się — niby pismo skreślone sympatycznym atramentem, którego barwę słońce na jaw wyciąga — ukrywała się zagadka natury ludzkiej, będąca dziś przedmiotem badania i poezji nowoczesnej“.

Uważając kwestję związku gienetycznego pomiędzy romantyzmem a modernizmem za udowodnioną, możemy iść dalej *).

---

*) U nas pisał o tym przedmiocie Marjan Zdziechowski w pracy p. t.: „Romantyzm niemiecki a dekadencja polska“ (Szkice literackie. Warszawa 1900). oraz Dr. Józef Flach: „Zwrot w modernizmie niemieckim“ (Bibljoteka Warszawska 1900) i Dr. Piotr Chmielowski (1901) „Najnowsze prądy w poezji naszej“, a także Edward Porębowicz w studjum „Poezja polska nowego stulecia“ (Pamiętnik literacki 1902), gdzie dzisiejszy kierunek poezji polskiej nazywa „neoromantyzmem“ lub „neoidealizmem“ Wilhelm Feldman stosuje ten termin tylko do pewnej grupy pisarzy naszych z Wyspiańskim na czele („Piśmiennictwo polskie ostatnich lat dwudziestu“ 1902).

V.

„ZDROWE“ I CHOROBLIWE ŻYWIOŁY ROMANTYZMU. SŁOWACKI JAKO PRZEDSTAWICIEL „SIŁY ODWCIELAŃ“. KONRAD, IRYDJON, WACŁAW I KORDJAN. SŁOWACKI I RZECZYWISTOŚĆ. INDYWIDUALIZM W POGLĄDACH SPOŁECZNYCH I ESTETYCZNYCH. ZGODNOŚĆ Z DOKTRYNAMI MODERNIZMU. „ZMYSŁ HISTORYCZNY“ SŁOWACKIEGO. SZEROKOŚĆ JEGO TEORJI ESTETYCZNYCH. ICH ZABARWIENIE MISTYCZNE. WIARA W POTĘGĘ I POSŁANNICTWO SZTUKI. KONKLUZJA.

Jeżelibyśmy, zgodnie z utartą, lecz bałamutną trochę terminologją nazwali te pierwiastki romantyzmu, które po nim odziedziczył modernizm, chorobliwymi, a żywioły sprzecznego z nim typu zdrowymi, to możnaby powiedzieć, że w romantyzmie polskim „zdrowie“ przeważało nad „chorobliwością“ *), albo, wyrażając się słowami Krasińskiego,

---

*) Jeżeli w życiu wyraz „chorobliwy“ nie zawsze oznacza coś istotnie patologicznego, to w estetyce tem mniej. Są wypadki, w których objawy „chorobliwe“ występują nie jako symptomaty choroby, lecz tylko specjalnego stanu zdrowia. Nie wiem, czy jest coś bardziej podobnego w objawach do choroby, jak cały prolog macierzyństwa, a jednak macierzyństwa i wszystkiego, co mu towarzyszy, nie można nazwać chorobą, tylko, wyjątkowym wprawdzie, ale normalnym stanem zdrowia. Podobnie chorobliwą na pozór jest wszelka ekscytacja i następujący po niej z konieczności upadek energji duchowej i fizycznej,

„siła dośrodkowa, siła wcieleń i twierdzeń, wola, czucie i wiara, nad siłą odśrodkową, siłą odwcielań i zaprzeczań“, której autor Irydjona“ ze zwykłą sobie szerokością poglądu estetycznego, przyznaje równe prawo istnienia i którą u nas odnajduje tylko w Słowackim, jako artystycznej i filozoficznej antytezie Mickiewicza, oraz możnaby dodać,

---

a jednak życie — o ile jest życiem, nie wegietacją — musi się składać z następujących po sobie rytmicznie fal pobudzenia i przygnębienia. Prawda, że owo falowanie energji życiowej, sprawia ból i mękę i wywołuje tęsknotę do spoczynku, do nirwany, ale i to bywa niekiedy objawem równie normalnym i koniecznym, jak powracająca codziennie potrzeba snu. Wszystkie wymienione stany psychiczne wtedy tylko zasługują na miano patologicznych, kiedy trwają długo, kiedy przechodzą w nałóg chroniczny. Chwile rozkosznej równowagi fizycznej, czy moralnej, są w dziejach pojedynczego człowieka i w dziejach ludzkości tak rzadkie, że właściwie należałoby nazywać je anormalnemi, gdyby termin ten nie sprzeciwiał się — konwenansom logicznym. Jak matematyka mówi o idealnej kuli, lub idealnej jednowymiarowej linji, których nikt nigdy nie widział i nie zobaczy, tak psychologja teoretyczna dochodzi, za pomocą logicznego rozumowania, do abstrakcji, którą nazywa zrównoważonym, normalnym, zdrowym stanem duszy człowieka. Abstrakcja ta jest idealną miarą, nie faktem rzeczywistym, wszystko jednak, co się od owego idealnego, nie istniejącego naprawdę, stanu oddala w jedną lub drugą stronę, co krzywdzi ciało na korzyść ducha, rozum na korzyść fantazji i v i c e v e r s a nazywane bywa „anormalnem“, „chorobliwem“. Ale nie należy zapominać, że wyrazy te mają zna-

wszystkich pozostałych poetów polskich, niewyłączając samego śpiewaka „Psalmów przyszłości".

Zarówno Mickiewicz — który pierwszy oblókł w kształt organiczny polską ideę piękności i wszystkie „rozbite i pływające niesfornie jej pierwiastki ścisnął w żelazny pierścień natchnienia, tworząc granitowe jądro naszej literatury" *), jak Krasiński, Garczyński, Goszczyński, nie negują w swoich

---

czenie czysto konwencjonalne: każdy gieńjusz jest istotą anormalną, gdyż odbiega bardzo daleko od abstrakcyjnego, przeciętnego typu człowieka; Lombroso starał się dowieść tego faktami fizjologicznymi—a jednak nikt głębiej myślący nie ośmieli się twierdzić na serjo ,że „gieńjalność", pomimo swej anormalności, jest chorobą, którą należy zwalczać i leczyć. Chorobliwy więc w znaczeniu estetycznem oznacza tylko wyższy od dającego się zaobserwować pospolicie, stan nierównowagi psychicznej właściwy bardzo wielu uzdolnionym wyjątkowo jednostkom. Nadczuły słuch muzyka, nadczuły wzrok malarza—są to objawy anormalne, a więc „chorobliwe", ale nie patologiczne, jak np. głuchota, lub ślepota, będące chorobami w ścisłem znaczeniu tego wyrazu. Chorobliwość więc jest do pewnego stopnia synonimem przeczulenia, wyrafinowania, delikatności, subtelności estetycznej. Słowacki, Shelley, Burne Jones, Rosetti, Botticelli, jako przedstawiciele eterycznej powiewności i ultra-podmiotowej swobody fantazji w sztuce zaliczeni zostali przez krytykę do kategorji chorobliwych, epitet ten jednak nie jest patentem na kandydatów do szpitala, lecz konwencjonalną formułą, określającą sumę cech artystycznych, właściwych pewnemu typowi twórczości.

*) Krasiński, „Kilka słów o Juljuszu Słowackim".

dojrzałych dziełach rzeczywistości, jak to czyni Słowacki, lecz liczą się z nią ciągle, troszczą się o nią i do pewnego stopnia ulegają jej wpływom. Żywioł subjektywny nie przytłumił w ich twórczości żywiołu objektywnego: jednostka nie wyodrębniła się bezwzględnie z życia całości, nie stała się światem samoistnym i odosobnionym.

Zestawmy ze sobą takie postacie, jak Gustaw-Konrad, Irydjon, Wacław i Kordjan. Pomimo podobieństwa rodzinnego wszystkich czterech typów, dadzą się one podzielić na dwie wyraźne grupy: do pierwszej należą postacie stworzone przez Mickiewicza, Krasińskiego, i Garczyńskiego, drugą stanowi jeden jedyny—Kordjan Słowackiego.

Gustaw-Konrad, Irydjon, Wacław pomimo silnie wybujałego indywidualizmu, znajdują ostatecznie archimedesowy punkt oparcia n a z e w n ą t r z siebie i poddają własne pragnienia pod jarzmo „kategorycznego imperatywu“ obowiązków względem ogółu. Kordjan, uznając prawowitość tego imperatywu, nie może jednak wyrzec się swego—ja, nie może zlać się z miljonami, by „za miljony kochać“ i cierpieć.

Umierając, nie spełniwszy czynu, przeciwko któremu buntowała się jego wewnętrzna istota, wyznaje, że „niema nic nikomu do przekazania“, że „ludzi znać nie chce“, że zawsze był sam, był indywidualnością odosobnioną od świata i żyjącą własnem życiem.

A życie to odznaczało się dziwną i prawdziwie współczesną subtelnością wrażeń. W chwili przełomu Kordjan woła:

Włos mi siwieje i boli,
Włos k a ż d y cierpi, c z u j ę z g o n k a ż d e g o w ł o s a.

Takich uczuć nie doświadczał Konrad, wiodąc ze Stwórcą tytaniczny bój na serca.

Dlaczego?

Bo zaparłszy się swojej indywidualności, przestał żyć życiem własnem, a żył życiem ogółu, w który się „duszą wcielił“.

Mickiewicz chwali Byrona za to właśnie, że „oddał wiernie to, co odbywało się w duszach młodzieży naszego pokolenia i był pod tym względem poetą życia „r z e c z y w i s t e g o“. W innem miejscu znowu powtarza z dumą zdanie pisarzów cudzoziemskich, którzy „przyznają to poezji polskiej, że jest rzeczywistą“ *).

Krasiński w „Nieboskiej“, uznanej przez Mickiewicza za dzieło wysoce „rzeczywiste“, gdyż dotykało zadań dzisiejszych — otóż Krasiński wydaje wyrok potępienia na romantycznych indywidualistów, „co nie czuli i nie kochali nic, prócz siebie i myśli swoich“.

---

*) Liter. Słow. Lek. VIII, III. 1842.

A Słowacki?

Słowacki, jako człowiek, nie zapominał o swoich obowiązkach, a jako poeta wierzył, że pełni „służbę Bożą“ rzetelnie i sumiennie. I rzeczywiście ją pełnił, ale w odmienny od współtowarzyszów sposób.

Kłamstwem byłoby twierdzić, że Słowacki, jak hrabia Henryk, nie kochał nic „prócz siebie i myśli swoich“. Na to nie pozwalały zarówno okoliczności dziejowe, jak i szlachetna natura poety. Faktem jest jednak, że autor „Króla-Ducha“, jak sam to wyznaje niejednokrotnie, czuł się szczęśliwym tylko w krainie własnych marzeń, pod „tęczową kopułą“ własnych myśli.

„Imaginacja moja — pisze poeta do matki — jest jedynem źródłem wszystkich moich nieszczęść i wszelkiego szczęścia na ziemi... bo prawdziwie, że jestem szczęśliwy często tą władzą twórczą urojonych wypadków“...

„Ile razy zetknę się z rzeczywistemi rzeczami, opadają mi skrzydła i jestem smutny, jak gdybym miał umrzeć, albo gniewny„—skarży się w przedmowie do „Lilli Wenedy“.

Dlatego zadanie poezji własnej widzi Słowacki nie w poetyzowaniu, lub zgłębianiu istoty rzeczywistości, lecz w tem, żeby „garściami rzucać duszę swoją na ludzi, przemieniać ich w siebie, nadgryzać im ciało i urabiać przez to na podobnych najpiękniejszym ze śmiertelnych“ *).

*) Listy, II, 1900.

W ten sposób mógł pojmować cel poezji tylko wielki liryk i krańcowy indywidualista, który mierzy wszystko miarą podmiotową nie przedmiotową, który wierzy silniej w realność własnych uczuć i wyobrażeń, niżeli w realność świata zewnętrznego.

„Ludzie myślą — pisze w innem miejscu — że świat cały jest to, co się rusza, a za tym światem jest przepaść, w którą zajrzeć ani wolno, ani potrzeba... Nie tak jest, bo ta przepaść jest prawdziwym światem, ruszającym się, idącym ciągle do celu, a ten świat, to jest dywanik na wywrót widziany, gdzie różne nitki wyłażą i giną znów, niby bez celu i bez potrzeby... z tamtej strony są kwiaty i rysunek“.

Rzeczywistość więc była dla Słowackiego złudzeniem, a prawdy należało szukać „z tamtej strony“, nie drogą przedmiotowej obserwacji naturalnie, lecz drogą podmiotowej intuicji.

Z tego wynika, jako wniosek logiczny, że ile istnieje podmiotów, indywiduów, tyle istnieje równouprawnionych wyobrażeń o prawdzie i o świecie. Idealizm filozoficzny prowadzi w konsekwencji do indywidualizmu.

To też Słowacki był indywidualistą nawskroś, nietylko w poglądach estetycznych, ale i społecznych.

W pisemku prozą „O potrzebie idei“ dowodzi, że należy budować społeczeństwo „na wolności ducha z zastrzeżeniem wolności dla wszystkich świętych z ducha zaprzeczeń“. Uznaje więc zasadę *liberum veto*, o ile *veto* idzie „od anioła, jako *veto* ducha“, a nie od ciała, bo „wtedy szatańskim jest i ziemi ohydą“.

Parlamentarno - demokratyczna zasada rządów większości i posłuszeństwa prawom, stanowionym przez większość, wydaje się poecie wstrętną.

„Nie trzeba — woła — pod martwą ołowianą kartą prawa godzić się być kółkiem obrotu w obrotów nieświętych machinie! Bo nie jest ostateczną formą w myśli bożej dla ludzkości owa niby równość przed prawem i reprezentowana przez kilkuset myśl miljonów, gdzie już reprezentanci opozycyjni niewolnikami są, ulegając prawom, na które się nie zgodzili“ *).

---

*) Apoteozą indywidualizmu *par excellence* jest wydany w 1903 po raz pierwszy z autografu głęboki, oryginalny i piękny dramat Słowackiego „Samuel Zborowski“. Zborowski jest przedstawicielem wolności indywidualnej, która walczy ze „smokiem“.

Cóż jest smok? Prawidło.
A oto człowiek ten został zabity,
Za to ucięto jemu srebrne skrzydło,
Za to ucięto mu, orłowi, głowę,
Że w nim leżało wszelkie prawo nowe
Prawo, co wolność ducha zabezpiecza.

Są to myśli nie identyczne wprawdzie, ale, bądź co bądź, pokrewne ideom, głoszonym przez Stirnera i Nietzschego, tych proroków nowoczesnego indywidualizmu.

Twierdząc, że nikt nie ma obowiązku poddawać się pod „martwą ołowianą kartę“ prawa zewnętrznego, przenosił Słowacki punkt ciężkości świata we wnętrze człowieka, który stawał się przez to środkiem i miarą wszechrzeczy.

Kanclerz Zamojski zaś „z ręką krwawą“ reprezentuje państwo, „straszne twarde prawo, prawo kardynalne ciała“. Zborowski ulega więc przed „martwą prawną siłą„ za to, „że budzi ducha bożego w sercach świata“. Ale poeta idzie dalej i przenosi indywidualizm ze sfery społeczno-dziejowej, w sferę transcendentno-mistyczną. Wszystko, co jest, jest wytworem wysiłków indywidualnego ducha, który „tworzy sam siebie—kawał po kawale“ i na którego „dnie leży całe stworzenie“. Wszystko duch indywidualny musi zdobywać sam:

— ta pochodnia i tęczowa karta
Musi być przez nas niebiosom wydarta,
A nie przez cud tu zlaną być ma duszy.
Że nam pomyśleć o tym dyamencie
Trzeba, a nie zaś czekać go od Boga
. . . .
Nie, prawo stoi pod naszym zarządem;
Pókiśmy mali, to jest naszym panem,
Lecz, gdyśmy silni, to nam pod kolanem,
Jak wywrócony Anioł ognia leży,
Więc jeśli cud jest, to do nas należy,
Byleśmy z łona Boga wzięli ducha.

Jeżeli pod względem filozoficzno-społecznym—jak to zobaczymy później—autor „Genezis z Ducha“ ograniczył owo „święte prawo zaprzeczeń“, czyli swobodę indywidualną, obowiązkami, wypływającymi z dążenia do kosmicznych „celów finalnych“, z którymi zlewają się i narodowe, to w dziedzinie sztuki był indywidualistą równie bezwzględnym, jak artyści współcześni.

Herman Bahr, jeden z teoretyków modernizmu, powiada *). Ten tylko, kto poznał własną myśl w świecie, a myśl świata wysnuł z głębi samego siebie, ten tylko może stworzyć własny styl“.

Cóż to jest styl według estetyki modernistycznej? „Jest to stosunek człowieka do świata. Artyści dzielą się na takich, którzy są niewolnikami życia i takich, którzy biorą życie w niewolę, a to, co nazywamy stylem, jest siłą, podporządkowującą wszystkie rzeczy własnej naturze twórcy“ **).

Jest to określenie słuszne jeżeli je wziąć szeroko, niesłuszne, jeżeli—jak to czyni Bahr—stosować je tylko do ultra podmiotowej poezji nowoczesnej, a odmawiać miana stylu objektywnemu

---

*) Herman Bahr, „Studien zur Kritik der Moderne“, Frankfurt 1894.

**) Bahr l. c.

naturalizmowi dlatego, że się „roztapia bez reszty w przyrodzie i oddaje się w niewolę życia“.

Nie o słuszność jednak, lub niesłuszność poglądów estetyki modernistycznej idzie nam w danej chwili, lecz o ich charakter, tendencje, z których wynika, że im kto silniej podporządkuje rzeczywistość własnej swojej naturze, im więcej wleje w twórczość swoją żywiołu podmiotowego — tem większym będzie artystą.

Otóż cała twórczość Słowackiego jest jednym wielkim procesem podporządkowywania świata zewnętrznego indywidualności poety.

Autor „Króla-Ducha“, jako artysta, nie dał się wziąć życiu w niewolę, ale przeciwnie, opanował je, poskromił, skrępował wstęgami tęcz, wysnutych z własnej wyobraźni, zakuł w girlandy słońc i komet, stworzonych własną myślą, przystroił w purpurę własnej krwi, ożywił własnym duchem i ozdobił własną pięknością—słowem dał nam nie szary, ale logiczny obraz rzeczywistości, nie zoloski „kącik przyrody, widziany przez pryzmat temperamentu“, lecz świat zupełnie nowy, zrodzony w głębinach własnego podmiotu, świat, jaśniejący żywszemi barwami i rozwijający się według innych praw, niżeli to zbiorowisko faktów, które w życiu codziennem nazywamy „światem“.

Z tego względu estetyka pseudo-klasyczna na-

zwałaby Słowackiego zuchwałym barbarzyńcą, a estetyka naturalistyczna „szarlatanem“; dla romantyków naszych był on przedewszystkiem świetnym wirtuozem formy *), dla modernistów zaś jest, artystą *par excellence*, artystą w całem tego słowa znaczeniu, ideałem twórcy w duchu wymagań nowoczesnych **).

---

*) Nb. należy pamiętać, że romantycy (i wogóle pokolenie współczesne Słowackiemu), znali tylko cząstkę twórczości autora „Króla-Ducha. Najważniejsze dzieła Słowackiego wyszły po śmierci poety, a najkompletniejsze wydania—dopiero w roku 1909...

**) Posłuchajmy, co mówi o tem główny przedstawiciel modernizmu polskiego, Przybyszewski (Życie № 6, 1899): „To co przeszkadzało w doskonaleniu się, co tamowało coraz to szersze uświadamianie się absolutu, to było opętanie ludzkości przez straszną, złośliwą ułudę, przez Maję, której się Hindus tak bał — przez f a n t o m r z e c z y w i s t o ś c i.

„Wskutek zaślepienia wyrwał człowiek centralny obraz zjawisk ze swej duszy, wyrzucił go na zewnątrz, zatracił poczucie tego, co uczynił, i zrobił ze zjawiska duszy złudnego fetysza, absolut. I w ten sposób stworzył dwie rzeczywistości—jedną z e w n ę t r z n ą, drugą w e w n ę t r z n ą.

„Wszelka doskonałość dokonywała się tem, że człowiek zamykał oczy na r e a l n ą r z e c z y w i s t o ś ć, zagłębiał się w sobie, badał i śledził zjawiska własnej swej duszy, a światło, promieniejące z tego ogniska wszechbytu, rozjaśniało mu wszelkie tajnie i zagadki.

„Tak doszli do nadludzkiej potęgi indyjski Mahatma,

A dla krytyki objektywnej, bezstronnej, stojącej poza szkołami i sektami?

Dla niej Słowacki jest gieńjalnym typem artysty podmiotowego, który dlatego nie zdobył sobie uznania u współczesnych, że na punkcie indywidualizmu estetycznego posunął się dalej od wszystkich i stanął przez to w kolizji z dążeniami i potrzebami ogółu, który, zwłaszcza u nas, wymagał od sztuki wyraźnej łączności z życiem, szczególniej narodowem, i protestował przeciwko nadmiernemu rozrastaniu się subjektywizmu kosztem przedmiotowości.

Z chwilą jednak, kiedy ewolucja indywidualizmu w estetyce zrobiła wielki krok naprzód, kiedy siła odśrodkowa, siła odwcielań i zaprzeczań, wzięła górę nad siłą dośrodkową, siłą wcielań i twierdzeń, Słowacki nie mógłby powiedzieć o sobie, że losem jego „senne królestwa posiadać, nieme mieć harfy i słuchaczów głuchych“.

Państwo Króla Ducha pieśni nie leży dzisiaj w krainie snów, a tony, wydobywane z jego harf,

---

biblijny prorok, egipski mag, średniowieczny czarownik i—nasz Słowacki“.

Jak widzimy, Przybyszewski podnosi w Słowackim to właśnie, co go czyniło niezrozumiałym i obojętnym dla dwuch pokoleń czytelników, a mianowicie: jego nienawiść do rzeczywistości i gorące ukochanie subjektywnych wizji i marzeń.

niegdyś niemych, znajdują oddźwięk nietylko w uchu, ale i w sercu słuchaczów.

Naturalnie mamy tu na myśli głównie te dzieła Słowackiego, które, jak „Król-Duch“ naprzykład, nie znalazły uznania u najżyczliwszych nawet wśród współczesnych poecie. Inne jak „Ojciec Zadżumionych“, należą do typu, który mógłby się zgodzić z wymaganiami gustu wszystkich niemal szkół i kierunków, gdyż autor osiągnął w nim zupełną klasyczną niemal równowagę pomiędzy żywiołem podmiotowym i przedmiotowym i, pozostawszy sobą, zdołał jednak utrzymać się w granicach rzeczywistości, co mu się rzadko zdarzało.

To też poemat ten podobał się nawet współczesnym, a Krasiński, który nazywa „Króla-Ducha“ warjactwem, uważa „Ojca Zadżumionych“ za najdoskonalej wcielony, najdoskonalej obrobiony ze wszystkich utworów Słowackiego.

Czy należy stąd wnosić, że „Ojciec Zadżumionych“, jako dzieło sztuki, stoi wyżej od „Króla-Ducha?“

Bynajmniej. „Ojciec Zadżumionych“ jest niewątpliwie arcydziełem, ale „Król-Duch“ jest i arcydziełem i—unikatem.

„Ojca Zadżumionych“ można podciągnąć pod jakiś typ, można go zmierzyć jakąś miarą, można zestawić z Ugolinem Danta, z mytem o Niobie,

z Laokoonem: „Król-Duch“ wymyka się z pod wszelkich miar, nie wchodzi w ramy żadnego typu, nie da się zestawić z niczem, chyba z epopejami staroindyjskiemi, lub pewnymi utworami epoki dzisiejszej, której ideałem jest właśnie płodzenie unikatów, nie typów *).

Faktem jest jednak, że Słowacki, jeżeli chciał, to umiał okiełznać swoją fantazję indywidualną i poddać ją pod jarzmo ogólno-ludzkiej miary estetycznej.

Dowodzi to, że był on talentem nietylko oryginalnym i potężnym, ale i niesłychanie elastycznym, że umiał wżywać się w cudze uczucia i upodobania, że starał się zrozumieć wszystkie style i typy twórczości, słowem, że posiadał ów „szósty zmysł“, zmysł historyczny, będący według Nietzschego jedną z najwybitniejszych cech umysłowości nowoczesnej.

Posiadali ten zmysł wszyscy romantycy, to prawda; posiadał go i Mickiewicz, a w wyższym jeszcze stopniu Krasiński, ale u żadnego z nich cecha ta nie występuje z taką jaskrawością i siłą, jak u Słowackiego.

---

*) Dans l'exception seule, en effet, pourront les nouveaux poètes réaliser les grandes rèves d'aristocratie savante et de pureté belle (Barrés „Jardin de Bérénice“).

Autorowi „Balladyny“ nie wystarczało poznanie i zrozumienie czegoś, zwłaszcza w dziedzinie sztuki i literatury; szedł on niekiedy znacznie dalej: chwytał i wchłaniał w siebie zasłyszane u kogoś motywy i, opierając się na nich, tworzył nowe melodje.

Cała obrabiana tylokrotnie kwestja rzekomych pożyczek literackich Słowackiego nie jest niczem innem, tylko objawem owej szalonej i nawskroś nowoczesnej ciekawości estetyczno-psychologicznej.

Zainteresowany jakiemś dziełem, czy postacią, nietylko bada je i analizuje, lecz próbuje wydobyć z nich nowe efekty, pragnie przedstawić w świetle przełamanem przez pryzmat własnej wyobraźni.

To nie naśladownictwo, lecz eksperyment poetyczny, na który mogła sobie pozwolić tylko bardzo oryginalna, bogata i niesłychanie czuła, a zarazem samodzielna indywidualność *).

Zupełne odosobnienie od życia i pogarda rzeczywistości, zamykając Słowackiego w kole wrażeń czysto literackich i artystycznych, nie krępowały swobodnego rozwoju jego czułości estetycznej, która też doszła do nadzwyczajnego wysubtelnienia.

---

*) Eloa w „Anhellim“ przedstawia nową fazę życia upadłej Anielicy. Fragmenty „Pana Tadeusza“ są, nie naśladownictwem, lecz dalszym ciągiem poematu Mickiewicza, przedstawiają bowiem powrót Napoleona z wojny 1812 r.

Gdyby autor „Króla-Ducha“ nie posiadał tak wyjątkowych zdolności twórczych, mógłby zasłynąć, jako gieńjalny krytyk w nowoczesnym stylu *)

Dzięki bezprzykładnej prawie wrażliwości na piękno wszelkiego typu, nie popełnił on nigdy niesprawiedliwości względem żadnego z poetów współczesnych sobie.

Systemat estetyczny Słowackiego sprowadza się do tej uznanej dzisiaj za aksjomat zasady: „Być sobą, ale rozumieć wszystko i wszystkich“.

I rzeczywiście, sam niedoceniany i zapoznany, umiał poeta zachwycać się szczerze pracami innych, bez względu na to, czy byli mu sympatyczni, czy antypatyczni, czy tworzyli dzieła pokrewne, czy obce jego własnemu kierunkowi. **)

Mickiewicz lekceważył twórczość autora „Balladyny“. Słowacki, pomimo żalu osobistego, wielbił Mickiewicza, jako poetę. Będąc sam śpiewa-

---

*) Dość przeczytać przewyborną charakterystykę Bohdana Zaleskiego (Słowacki, Dzieła tom X, wyd. Gubrynowicza str. 80—88).

**) Herman Bahr powiada: „Jest to jednak pięknie i pochlebnie dla mnie, że pomiędzy Wołgą a Loarą pomiędzy Tamizą i Gwadalkwiwirem nie może się pojawić wrażenie, któregobym nie odczuł, nie zrozumiał, nie odtworzył: dusza europejska nie ma dla mnie tajemnic“. (Studien zur Kritik der Moderne). Podkreślamy ten rys, jako typowy dzisiaj.

kiem swobodnej fantazji, oddawał jednak cześć należną śpiewakowi rzeczywistości i głosił, że:

Z taką chwałą,
Potrącał lutnię, ten śpiewak Litwinów,
Iż myślisz dotąd, że to echo grało,
A to anielskich był głos Serafinów,
Grzmotowi jego niebo odegrzmiało!
Chociaż Godfredów nie miał i Baldwinów,
Ani mógł morza wiosłami zamącić,
Ani księżyca z wież krzyżowych strącić.
Jednak się przed tym poematem wali
Jakaś ogromna ciemności stolica;
Coś pada... myśmy słyszeli—słuchali;
To czas się cofnął i odwrócił lica,
By spojrzeć jeszcze raz na piękność w dali,
Która takiemi tęczami zachwyca,
Takim różanym zachodzi obłokiem.
Idźmy—znów czasu duch postąpił krokiem...
(„Beniowski").

Na tak trafną a zarazem podniosłą charakterystykę „Pana Tadeusza" nie zdobył się żaden z najgorętszych wielbicieli Mickiewicza.

Dumny i zapoznany śpiewak, wznoszący własnemi rękami na piedestał uwielbianego przez ogół rywala—czyż to nie charakterystryczne. Czy to nie maluje nietylko człowieka, ale i estetyka?

Pojedynek stoczony z Mickiewiczem w II pieśni Beniowskiego, kończy się znanym wykrzyknikiem:

Bądź zdrów! A tak się żegnają—nie wrogi,
Lecz dwa na słońcach swych przeciwnych—bogi!

W tym przewspaniałym dwuwierszu tkwi coś więcej, niż poczucie własnej wartości i dumy, która nie waha się oddać przeciwnikowi rycerskich honorów. To kwintesencja filozofji estetycznej Słowackiego, którą dzisiejszy indywidualizm podniósł do godności najwyższego, bo jedynego dogmatu w dziedzinie teorji sztuki.

Ile słońc—tyle bogów, ile ras, gieńjuszów, arcydzieł—tyle równouprawnionych stylów i form sztuki.

I na cel ostateczny sztuki zapatrywał się Słowacki podobnie. jak nowocześni artyści, którzy widzą w niej, nie przyjemną igraszkę, nie moralizującą guwernantkę, lecz wieszczkę, rozświetlającą otchłanie absolutu, oraz mistyczny motor ewolucji ducha.

Autor „Króla -Ducha“ pisze w listach do Stattlera „Sztuka jest narzędziem otrzymanem z łaski Boga i danem duchowi dla finalnego celu, t. j. spełnienia misji swojej na ziemi. Każde zwycięstwo sztuki—jest zwycięstwem ducha—w krainie przyszłości“.

Jak wiele innych rzeczy, tak i wiara w mi-

styczną potęgę i samoistność sztuki wspólna jest romantyzmowi i modernizmowi.

Okrzyczane i źle zrozumiane przez ogół hasło „sztuka dla sztuki“ jest tylko dosłownem echem haseł krańcowego romantyzmu i znaczy po prostu, że twórczość artystyczna nie powinna zależeć od względów utylitarnych i moralnych, gdyż ma swoje własne cele i odnosi swoje własne „zwycięstwa“ w krainie ducha.

W zasadzie godzili się na ten pogląd i Mickiewicz i Krasiński, dla nich jednak dzieło sztuki, pomimo całej powagi i wielkości, było tylko wspaniałym surogatem czynu, gdy Słowacki uważał je za sam czyn, za zwycięstwo...“

W słowach tylko chęć widzisz, w działaniu potęgę,
Trudniej dzień dobrze przeżyć, niż napisać księgę.

mówi Mickiewicz *), Krasiński zaś w zakończeniu „Przedświtu“ woła:

---

*) W lekcji III r. 1842 Mickiewicz powiada: „Nie utrzymujemy wszakże, że poezja i literatura mają zawsze mieć miejsce tylko w działaniu, że, jak powiada autor „Nieboskiej Komedji“, słowo zawsze jest zdradą, marnotrawstwem ducha, że cały ogień twórczy trzeba w czyn przelać. Prawidła tego nie należy brać powszechnie. Sztuka nie zaginie nigdy, sztuka jest jednym z węzłów, łączących człowieka ze światem niewidomym. Bywają nawet epoki,

Lecz słowo tylko—to marna połowa
Arcydzieł życia; modlitwa jedyna,
Co godna Stwórcy od hymnu się wszczyna,
Lecz nie zna myśli i czynów rozdziału.

. . . .

Taką nam odtąd modlić się potrzeba,
Bo póki łódka na marzeń jeziorze
Falę natchnienia—w samotności porze,
Myśl tylko weszła—nie człowiek do Nieba!

. . . .

Niech nucą jeszcze dzieciątka niewinne;
Harfy już nigdy, nigdy nie nastroję,
Drogi przed nami otwarte są inne:
Zgińcie me pieśni—wstańcie *czyny* moje!

Jest to wyraźne podporządkowanie estetyki — etyce, twórczości artystycznej— działaniu praktycznemu.

Słowacki sądził, że „pieśń“ jest równoznaczna z „czynem“, gdyż wieszcz na równi z każdym pracownikiem i bohaterem posuwa świat naprzód, ku szczytom doskonałości.

---

w których dusze najszlachetniejsze, ludzie najdzielniejsi oddają się sztuce bardziej, niż czemu innemu. Ale są też czasem chwile, kiedy trzeba gdzieindziej kierować wytężenia: kiedy powołaniem każdego jest zwracać całą swą czynność do kilku wielkich zadań—stanowiących o losie całej ludzkości“. Co do ewolucji poglądów estetycznych Mickiewicza, por. Piotr Chmielowski „Estetyka Mickiewicza“, Lwów 1898.

Dziwnie, jak Pan jest dobry i litośny,
A ducha, co się na pracę poświęci,
Ubiera w kolor; w głos piękny, roznośny
Zaopatruje, a do nieba nęci.
A do nóg świat mu przywiąże miłosny
Tak, że on coraz wyżej, jako święci
Idzie... w swej pieśni wzniesiony powiewie
I świat pociąga, a sam o tem nie wie.

Wieszczowi bowiem potrzeba tak mało...
Zbłyśnie się w duchu—on już słońce wita!
Jeszcze się stać ma—jemu już się stało!
Jeszcze cud w pączku—jemu już rozkwita!
Jemu już dawno Eneasza ciało
Wchodzi do niebios żywe—wiatr je chwyta,
Gwiazdy podnoszą wyżej—słońce wchłania
Na wzór... Pańskiego z ciałem zmartwychwstania.

Przysięgnie, że są—że na ziemi były
Niektóre święte bez krwi urodzenia,
Niektóre ciała wielkie—bez mogiły,
Niektóre przejścia ciał w słońcu—bez cienia...
A to glob tylko ruszał swoje siły,
W ciała ubierał swoje utęsknienia,
By wzbudzić wiarę, która świętym służy,
W pomoc cudownej, Jerychońskiej róży.

(„Król-Duch“).

Szuka więc, ubierając w kształt widomy i dotykalny „utęsknienia“, drgające w łonie czasu, przyspiesza ich realizację i sprowadza na świat potoki żywej siły, pod której wpływem rzeczywistość przeobraża się i szlachetnieje. Wieszcz, wzlatując w górę na skrzydłach myśli, pociąga za sobą i wy-

zwala z pod jarzma materji miljony pokrewnych, ale słabszych duchów, spełnia więc niewątpliwie czyn nie mniej realny, od wygrania walnej bitwy' lub zaprowadzenia ważnej reformy społecznej.

Ta wiara w potęgę i samoistnosć sztuki uchroniła Słowackiego—i literaturę polską—od wielkiego nieszczęścia.

Jak wiadomo, Towiański, zwłaszcza w początkach swej działalności, wymagał od adeptów, żeby nic nie pisali i nie drukowali. Słowacki, pomimo czci, jaką żywił dla „mistrza“ nie uległ temu zakazowi i nie przestał tworzyć, wiedząc, że dzieła jego są równe czynom.

Było to nawet, jak się zdaje, jednym z powodów zerwania Słowackiego z „kołem“ i utworzenia „secesji“ mistycznej, która zostawiła poecie zupełną swobodę ruchów.

Kiedy więc Mickiewicz i Goszczyński, zająwszy się propagandą towjanizmu, zaniedbali poezję, autor Króla-Ducha“ dzięki swemu, że tak powiemy, „estetyzmowi“, t. j. gorącemu przywiązaniu do sztuki i wierze w świętość jej powołania, nietylko nie został stracony dla literatury, ale przeciwnie, w owej właśnie epoce zbogacił ją największemi i najoryginalniejszemi arcydziełami.

Tak się przedstawia ogólny stosunek twórczości Słowackiego do prądów sztuki i estetyki nowoczesnej.

Streszczajęc to, cośmy dotąd o tej kwestji powiedzieli, dochodzimy do następujących wniosków:

Sztuka i estetyka nowoczesna jest pod wieloma względami pokrewna sztuce i estetyce romantycznej, której indywidualistyczne postulaty podjęła na nowo i rozwija w dalszym ciągu. Słowacki więc już przez to samo, że był romantykiem, posiadał w swojej twórczości pewne pierwiastki, które, po obaleniu naturalizmu, odżyły na nowo w sztuce dzisiejszej.

Nie dość na tem, autor „Balladyny“ należał, że tak powiemy, do krańcowej, ultra-indywidualistycznej „lewicy romantyzmu, a właśnie ideały tego radykalnego odłamu szkoły stanowią most, łączący neo-romantyzm, czyli modernizm z romantyzmem pierwotnym.

Wskutek tego, Słowacki, który raził współczesnych zbytniem wyrafinowaniem formy, lekceważeniem rzeczywistości, bezgraniczną swobodą fantazji, oraz nadmierną przewagą żywiołu podmiotowego nad przedmiotowym, znalazł dzisiaj w epoce wybujałego indywidualizmu i estetyzmu oddźwięk i sympatję.

Pragnąc jednak wyczerpać kwestję i przedstawić dokładnie stosunek autora „Króla-Ducha“ do

modernizmu, nie możemy zadawalniać się ogólnikami, lecz musimy rozpatrzeć szczegółowo formalną i ideową stronę twórczości Słowackiego, by odkryć nietylko punkty styczne, ale i różnice, które niewątpliwie istnieją, gdyż pół wieku dziejów nie mogło nie pozostawić ujemnych czy dodatnich śladów w rozwoju ducha ludzkiego.





KSIĘGA DRUGA
ISTOTA I ROLA „NASTROJU“.

I.

„SZTUKA NOWA“ I „SZTUKA STARA“. TWÓRCZOŚĆ PRZEDMIOTOWA I PODMIOTOWA. LIRYCZNO-MUZYCZNE I EPICZNO-PLASTYCZNE TYPY ARTYSTÓW. POGLĄDY ROMANTYKÓW I NATURALISTÓW NA TWÓRCZOŚĆ. DĄŻENIA MODERNISTÓW. ZANIKANIE RÓŻNICY POMIĘDZY RODZAJAMI POEZJI I SZTUKI.

Jakeśmy zaznaczyli wyżej, jedną z najważniejszych cech wspólnych Słowackiemu i poetom nowoczesnym jest wybujały subjektywizm, który występuje dziś w formie t. zw. „nastrojowości“

Co to jest n a s t r o j o w o ś ć i n a s t r o j e?

Według słownika wileńskiego nastrój oznacza „usposobienię duszy, stan wewnętrzny uczuć i myśli“.

Twórczość nastrojowa byłaby więc tem samem, co twórczość podmiotowa, liryczna. Skądże jednak powstała potrzeba wyodrębnienia tego terminu i nadania mu pewnej samoistności? Czem się różni „nastrój“ od subjektywizmu w ogólnem tego słowa znaczeniu?

Rozpatrzmy się w określeniach estetyki modernistycznej.

„Twórca stary — powiada Przybyszewski *) — odtwarzał rzeczy, twórca nowy odtwarza swój stan duszy, tamten porządkował rzeczy i wrażenia tak, jak do jego mózgu wpływały, wierząc w ich objektywność, ten przeciwnie odtwarza tylko uczucia, jakie te rzeczy wywołują.

„Cała dotychczasowa sztuka, z małym wyjątkiem tej, którą stworzył gieńjusz, była sztuką realną.

„Sztuka powinna byc obecnie jedynie objawieniem duszy. Cała dotychczasowa sztuka — sztuka realistyczna—była bezdrożem duszy".

Z tej definicji wynika, że jedynie sztuka podmiotowa jest istotną sztuką, sztuka zaś przedmiotowa, objektywna nie ma prawa do tej nazwy.

Otóż, biorąc ściśle, sztuki przedmiotowej niema

---

*) „O nową sztukę", Życie nr. 6, 1899.—Zmarły niedawno poeta czeski, Julijusz Zeyer, uważał „każdą twórczość artystyczną za zdolność do wizji i do komunikowania tych wizji otaczającym. Im w wyrazistszej komu wizji jawią się rzeczy w sobie, a więc ich rzeczywista istota istnienia, to, czem są, a nie to tylko, czem się wydają powierzchownie zmysłom naszym, im z większą potęgą kto te wizję swoją innym przed duszami wyczarować zdoła, im absolutniej kto duszami innych owładnie i w swojem czarodziejskiem kole zakiąć potrafi: tem większy to artysta i poeta". (Cyt. u Miriama we wstępie do przekładów Maeterlincka).

i nie było nigdy na świecie; każdy artysta odtwarzał nie rzeczy, lecz wrażenia, jakie w nim pod wpływem tych rzeczy powstawały. Rozumie to doskonale Przybyszewski, dodając, że „sztuka, którą tworzył gieńjusz“, nie była realną, objektywną, tylko subjektywną.

A ponieważ tylko to, co płodzą gieńjusze, jest prawdziwą sztuką, czyli tworzeniem, to zaś, co wydają ich epigonowie, zasługuje jedynie na miano odtwarzania, reprodukcji, wszystko więc, co w dziedzinie artyzmu zdobyło prawo do nieśmiertelności posiada charakter podmiotowy, nie przedmiotowy, dlatego poprostu, że natura ducha ludzkiego na inny rodzaj twórczości nie pozwala *).

Podział więc sztuki na przedmiotową i podmiotową jest do pewnego stopnia podziałem mechanicznym, konwencjonalnym, względnym.

Przedmiotowym nazywamy poetę, który opisuje rzeczy, albo, ściśle mówiąc, wrażenia, jakie od rzeczy odbiera, ukrywając swoją osobistość za niemi, podmiotowym zaś będzie poeta, który przemawia

---

*) W gruncie rzeczy i cała nasza wiedza o świecie, cała nauka jest tylko zbiorem subjektywnych spostrzeżeń i uogólnienień, nie objektywną syntezą rzeczywistych procesów, zachodzących w przyrodzie. Wielki uczony Maxwell powiada wyraźnie, że teorje jego są tylko „obrazem natury, analogją mechaniczną, nie objaśnieniem istoty rzeczy“. Pogląd ten podzielają dzisiaj wszyscy myśliciele, umiejący myśleć krytycznie.

w swojem własnem imieniu, nie nakładając na swoją duszę objektywnej maski, ani kostjumu, zapożyczonego ze skarbca wrażeń wspólnych całej ludzkości, skarbca, zwanego „światem zewnętrznym, realnym“.

Poeta podmiotowy nosi miano liryka, poeta przedmiotowy, zowie się epikiem. Klasyfikacja ta nie jest pozbawiona podstawy, jeśli ją oprzemy nie na gruncie formalnym, lecz na gruncie psychologicznym, t. z. jeżeli weźmiemy pod uwagę indywidualność poety, nie rodzaj poezji, jaką uprawiał.

Faktycznie w dziedzinie sztuki—niezależnie od gatunków, rodzajów, działów i poddziałów—istnieją dwa zasadnicze typy twórców: typ plastyczny, wzrokowy, oraz typ muzyczny, słuchowy. Nie idzie nam tutaj o czysto optyczną i akustyczną stronę kwestji—chociaż i ta nie jest bez znaczenia—ile o analogje psychiczno-uczuciowe wzroku i słuchu, plastyki i muzyki, jako symbolów czasu i przestrzeni. To bowiem, co wypełnia przestrzeń, ma dla człowieka więcej pozorów realności, niż to, co się rozwija w czasie.

Wrażliwość pierwszego, t. j. plastyka różni się od wrażliwości t. zw. normalnego człowieka głównie większą potęgą i czułością. Wrażenia i uczucia jego, nie wyłączając najbardziej osobistych, noszą charakter ogólno-ludzki, mają w sobie coś

typowego, powszechnego, zrozumiałego dla wszystkich, gdyż artysta odtwarza je za pomocą środków plastycznych, zmysłowych, dotykalnych, budząc w duszy słuchacza lub widza uczucia, jeżeli nie identyczne to pokrewne tym, jakie zetknięcie z przyrodą, w najszerszem znaczeniu tego wyrazu wywołuje w większości.

Jest to urodzony epik, bez względu na to, czy posługuje się pędzlem, piórem, czy dłutem, czy tworzy poematy opisowe, czy liryczne. Jest to przedstawiciel t. zw. powszechnie sztuki „zdrowej“, logicznej, prostej, zrównoważonej, jednem słowem „przedmiotowej“.

Nietzsche nazywa ten rodzaj twórczości rodzajem „apolińskim“ i określa go, jako „sen o rzeczywistości, którą człowiek pragnie śnić dalej, wiedząc o jej ułudzie, ale zachwycając się jej pięknością“.

Inaczej przedstawia się twórczość artysty typu muzyczno-lirycznego *), czyli podmiotowego w ścis-

---

*) Nietzsche, rozbierając w „Geburt der Tragödie“ sztukę grecką, dostrzega w niej wcielenie dwóch instynktów: apolińskiego, który wydał rzeźbę, malarstwo i epopeję, oraz dyjonizyjskiego, którego naturalnym językiem jest muzyka, ów—według Schopenhauera—bezpośredni wyraz odwiecznej woli i prajedności. Z instynktu dyjonizyjskiego wyprowadza Nietzsche kult orgjastyczny, który zrodził t r a g i e d j ę. Nietzschemu idzie o rodowód pewnych typów twórczości greckiej, nam zaś o charakterystykę indywidualności twórczych wogóle, bez względu na formalny

łem tego słowa znaczeniu. Patrząc na świat zewnętrzny okiem obojętnem, albo niechętnem, wsłuchuje on się z rozkoszą w melodję wewnętrzną swoich własnych, często wyjątkowych uczuć, i odtwarza ją za pomocą środków, nie mających bezwzględnej i namacalnej analogji w naturze.

W tem właśnie tkwi główne, choć nie jedyne, pokrewieństwo pomiędzy poezją podmiotową, czyli liryką a muzyką, która również nie posiłkuje się wzorami zmysłowymi, zaczerpniętymi bezpośrednio z obserwacji świata zewnętrznego, lecz odtwarza w formie spotęgowanej i zharmonizowanej swobodną grę uczuć, namiętności, tęsknot, marzeń i snów wewnętrznych człowieka.

Możnaby powiedzieć, że i architektura nie czerpie wzorów z natury i pod tym względem podobna jest do muzyki, z którą ją często porównywano. Czyżby więc i architektura należała do sztuk podmiotowych *par excellence?*—Bezwątpienia.

„Architektura—jak powiada w swej rozprawie

---

typ i gatunek sztuki, w jakim się wypowiadali. Nietylko poezja we wszystkich odłamach, ale i malarstwo, rzeźba, architektura mogą być traktowane plastycznie, lub muzycznie, epicznie albo lirycznie. Nietzsche zresztą wyprowadza z tego podziału wnioski ogólno filozoficzne, za których pomocą zwalcza pesymizm nowoczesny, nam zaś idzie o czysto-estetyczną stronę kwestji.

p. Jabłoński—jest także sztuką wypowiadania nastrojów, a pośrednio i idei całych epok i społeczeństw w formie struktury“ *).

To prawda, ale budownictwo, dzięki temu, że posiłkuje się ciężkim, opornym i martwym materjałem, mniej ma lotności, swobody a zwłaszcza bezpośredniości wyrazu, niżeli muzyka, porównanie więc pomiędzy architekturą i poezją podmiotową aczkolwiek możliwe, byłoby mniej przejrzystem i mniej naturalnem **). Ogół widzi w architekturze przedewszystkiem wcielenie epicznej, przedmiotowej równowagi i symbol porządku i symetrji, a zapomina o tem, że te czynniki nie przeszkodziły wielkim lirykom wieków średnich układać z kamienia i cegły wspaniałych hymnów i symfonji religijnych, zwanych—katedrami gotyckiemi, lub tak przedziwnych „poematów“ marmurowych, jak „Pałac Dożów“ w Wenecji...

---

*) Co jest logiką w architekturze.

**) „Mniej naturalnem“ dlatego, że, po pierwsze, muzyka zawiera więcej podkładu subjektywnego, niż architektura, wypływa bowiem bezpośrednio z uczucia i zwraca się bezpośrednio do uczucia, powtóre zaś architektura, jako sztnka, weszła dziś w fazę martwego eklektyzmu, gdy muzyka rozwija się bujnie i samodzielnie. Wskutek tego pomiędzy budownictwem i innemi sztukami nie ma obecnie tak ścisłej łączności, jak w epoce klasycznej i wiekach średnich; ewolucja muzyki nowoczesnej tymczasem wiąże się bardzo ściśle z ewolucją sztuki wogóle, a literatury i poezji w szczególności.

A wytwory architektoniczne baroku i rokoka, czyż mało zawierają pierwiastków subjektywnych?

Ostatecznie niema w sztuce formy, którejby nie można było traktować, albo w sposób przedmiotowy, czyli epiczny, albo podmiotowy, czyli liryczny.

Ponieważ jednak estetyka europejska wyrosła z klasycznej, t. j. greckiej, na którą patrzono w dodatku przez pryzmat ciasnych, utylitarno-dydaktycznych poglądów rzymskich, przez długi czas przeto kwestja form i rodzajów sztuki usunęła na drugi plan sprawę indywidualności ich twórców. Człowiek był niczem, a prawidło wszystkiem.

Rodzaje poezji, odziedziczone po klasycyzmie starożytnym, uważano za coś niezmiennego, trwałego, nienaruszalnego. Nie rodzaj do artysty, lecz artysta musiał stosować się do rodzaju: kto chciał pisać epopeję, musiał silić się na przedmiotowość, choćby to sprzeciwiało się jego naturze, kto pisał ody i pieśni, musiał wzbudzać w sobie zapał i

Równie moc wyrazów i myśli wspaniałość,
I najwyższą przyjmować wiersza okazałość.
(Dmochowski).

Wolno mu nawet było nie poddawać się pozornie

pod prawa nauki,
Gdyż i nieład szczęśliwy wyskokiem jest sztuki.

Romantyzm obalił cały prawie kodeks estetyki pseudoklasycznej, ale zasady względnego przynajmniej podziału sztuki na przedmiotową i podmiotową wyraźnie nie zwalczał—w teorji przynajmniej, w praktyce bowiem niewiele się o nią troszczył. Jak powiedzieliśmy wyżej, zasada ta jest słuszną, o ile opieramy ją na gruncie psychologicznym, nie formalnym, t. z. o ile dzielimy samych artystów nie uprawiane przez nich rodzaje na typy epiczne i liryczne *).

Tymczasem termin „epopeja“, jako synonim

---

*) A typ dramatyczny? Dramat jest syntezą pierwiastków epicznych z lirycznymi. Akcja, mimika i dekoracje reprezentują żywioł plastyczny, djalog i deklamacja—żywioł muzyczny, uczuciowy. Czasem przeważa jeden czynnik, czasem drugi, a niekiedy, u Szekspira, oba równoważą się wzajemnie. To, co wyróżnia dramat formalnie od epopei i liryki, jest wynikiem przystosowania się czystej i swobodnej sztuki do grubych, materjalnych warunków, narzuconych jej z jednej strony przez niedołęstwo techniki teatralnej, z drugiej zaś przez arogancję i lenistwo duchowe słuchającego i patrzącego tłumu, zwanego publicznością. Dlatego zręczny żongler, akrobata literacki zwycięża często na scenie prawdziwego poetę. Że są motywy, domagające się z natury swojej raczej dramatycznego, niż epicznego traktowania—to inna sprawa. Pewne konflikty wychodzą z większą wyrazistością w zwartej formie dramatu, niż w opisowej, narracyjnej formie epopei lub romansu. Czyż niema jednak romansów o wysokiem napięciu dramatycznem, lub dramatów przepojonych żywiołem epickim? Ile dramatycznego pierwiastku tkwi np. w „balladach“!

poezji przedmiotowej *par excellence*, zachował na długo jeszcze swoje magiczne znaczenie. Na nowo powstałe rodzaje twórczości literackiej, jak romans, nowela, opowiadanie, gawęda i t. p. patrzono pobłażliwie, zostawiając im zupełną swobodę kombinowania żywiołów lirycznych z epicznymi, ale epopeja—to było coś wyjątkowego.

Jałowe spory o to, czy należy „Pana Tadeusza" uważać za epopeję, czy wierszowany romans, lub gawędę szlachecką — z tego właśnie wypływały źródła, jakgdyby wartość arcydzieła zależała od rubryki, pod którą je podciągnąć można!

Jeżeli romantyzm nagół zachowywał się w tej sprawie neutralnie *), to naturalizm, który uważał

---

*) Zdania romantyków, nawet niemieckich, którzy reprezentują najradykalniejszy, t. j. najbardziej indywidualistyczny odłam szkoły, były na tym punkcie podzielone. Fr. Schlegel przyznaje w „Kritik und Theorie der alten und neuen Poezie", że romantyczna pogoń za tem, co charakterystyczne, ciekawe, przypadkowe, przejściowe i tylko subjektywnie piękne, przedstawia pewne niebezpieczeństwo dla sztuki i że objektywność względna nie jest w poezji niemożliwą. (Fr Schlegel Werke, Wiedeń 1823, tom V, str. 40, 72, 83). Novalis znowu, którego kult przeszedł dziś, dzięki Maeterlinckowi, granice Niemiec, wygłasza poglądy zupełnie zgodne z teorjami Przybyszewskiego i innych przedstawicieli estetyki nowoczesnej.

„Zmysł poetycki — powiada Novalis w djalogach—ma wiele pokrewieństwa ze zmysłem mistycznym: jest to wrażliwość na wszystko charakterystyczne, osobiste, nieznane, tajemnicze, mające się objawić, niezbędnie — przypadkowe

„romans eksperymentalny“ za spadkobiercę epopei, podniósł znowu kwestję przedmiotowego traktowania poezji opisowej do godności zasady niewzruszonej.

Indywidualność artysty — której praw, zdoby-

(Das Nothwendig-Zufällige): Poezja przedstawia to, co się przedstawić nie daje, widzi rzeczy niewidzialne, czuje rzeczy niewyczuwalne. Zdolność poetycka jest pokrewną zdolności wieszczenia, uczuciu religijnemu i obłędowi. Za pomocą poezji wywołujemy w e w n ę t r z n e n a s t r o j e, o b r a z y, w i z j e, może tańce duchowe i t. p.. Poezja jest sztuką wzruszania duszy“.

„Poezja jest wizerunkiem uczucia, obrazem świata w e w n ę t r z n e g o w całej jego pełni. Istnieje poezja m u z y k a l n a, która wywołuje w duszy grę różnorodnych ruchów. Im bardziej o s o b i s t y m, lokalnym, chwilowym (temporell). i charakterystycznym jest dany poemat, tem bliżej stoi on ogniska poezji“. Novalis Schriften. Wiedeń 1820, II, str) 257, 258, 264).

Poezja Novalisa była wcieleniem jego teorji: „Hymny do nocy“ są szczytem muzykalności i krańcowem przeciwieństwem plastyki słownej. Można je nazwać utworami nastrojowymi *par excellence.*

Wogóle romantycy niemiecey należeli przeważnie do typu muzycznego (Hoffmann, Tieck, Wackenroder etc.). W romantyzmie francuskim przeważał typ plastyczny (Wiktor Hugo, Gautier). W Anglji plastykę reprezentował Byron, muzykę Shelley, który widział w poezji i filozofji „echo wiecznej muzyki“ i swoje utwory, z wyjątkiem realistycznej „Beatryks Cenci“, nazywał sam „wizjami, uosabiającemi jego własne pojęcia piękna i sprawiedliwości, snami o tem, co może być, lub być powinno“.

tych przez romantyzm, nie śmiano absolutnie negować—mogła się ujawniać tylko w języku, stylu, kompozycji, ujęciu przedmiotu, ale nie wolno jej było wysuwać się naprzód, przemawiać we własnem imieniu, wyrażać swoich własnych uczuć, sympatji i antypatji, ani też oddalać się od logiki i wzorów istniejących w „rzeczywistości".

„Poezja nie powinna być pianą serca — to nie jest ani poważne, ani dobre — powiada jeden z najbardziej objektywnych pisarzy, Gustaw Flaubert. Namiętność nie tworzy wierszy, a im bardziej ktoś jest osobistym, jako poeta, tem jest słabszym. Im mniej się czuje rzecz jakąś, tem łatwiej się ją odtwarza w całej prawdzie: taką, jaką jest w rzeczywistości, jaką jest zawsze w swojej powszechności i w oderwaniu od warunków chwili".

Znaczy to poprostu, że artysta powinien o ile możności przytłumiać swoją wrażliwość i czułość, nie poddawać się nastrojowi chwili i dążyć, jak uczony do prawdy objektywnej, t. j. do możliwej zgodności z tem, co się powszechnie uważa za „rzeczywistość"

Drugi z ojców naturalizmu, Stendhal, który nie troszczył się prawie wcale o świat zewnętrzny, lecz zajmował się głównie światem wewnętrznym i wkładał w usta bohaterów swoje własne poglądy i uczucia, Stendhal, mimo liryczność obrabianych tematów, jest epikiem nawskroś, gdyż ubiera swoje

myśli w formę możliwie nieosobistą, wzorując styl, jak sam powiada, na — „kodeksie Napoleona".

Estetyka modernistyczna stanowi biegunowe przeciwieństwo estetyki twórców i epigonów naturalizmu. Dla nich kwestją zasadniczą było objektywne i plastyczne odtworzenie faktu, dla modernistów sam fakt ma znaczenie podrzędne a celem sztuki jest odtwarzanie subjektywnej gry uczuć i wrażeń, jakie ów fakt budzi w duszy artysty.

Od zasady tej niema wyjątków: epika, czy liryka, romans, czy dramat, obraz czy rzeźba — wszystko tem wyższą posiada dziś wartość, im bardziej będzie osobiste, silniej i głębiej odczute, szczerzej, swobodniej i oryginalniej oddane, słowem im więcej zawrze krwawej, czy łzawej „piany serca", którą Flaubert uważał za czynnik niegodny poezji.

Do jakich wyników praktycznych musiała doprowadzić podobna doktryna? Do zupełnego zatarcia granic pomiędzy różnymi rodzajami poezji i sztuki.

Z chwilą kiedy w sztuce na plan pierwszy wysunął się człowiek, t. j. twórca, teoretyczne klasyfikacje i podziały straciły rację bytu, gdyż artysta, dążąc do największej siły i subtelności indywidualnego wyrazu, miał prawo kombinować ze

sobą wszelkie znane i nieznane style i formy twórczości estetycznej.

Pomiędzy poezją epiczną i liryczną istniała niegdyś, w teorji przynajmniej, różnica bezwzględna, która później, zarówno w teorji, jak i praktyce, zamieniła się na różnicę względną; dzisiaj zaś znikła i ta różnica względna, i oba przeciwstawiane sobie niegdyś rodzaje dążą do zlania się w jeden, będący niejako syntezą pierwiastków przedmiotowych i podmiotowych sztuki, z przewagą jednak tych ostatnich.

Potężna fala liryzmu, wzbierając coraz wyżej i wyżej, wchłania w siebie różnorodne strumienie twórczości i łączy je w jeden olbrzymi ocean, nad którego wodami unosi się duch ludzki, rozświetlając ich głębie swymi promieniami.

Czy to źle, czy dobrze? o tem mówić dzisiaj byłoby przedwcześnie. Jest to fakt w części już spełniony, w części spełniający się w naszych oczach.

Czy działalność wielkich i małych „pośredników i mącicieli sztuk i zmysłów“ („Vermittler und Vermischer der Künste und Sinne“), jak ich nazywa Nietzsche, wyda w rezultacie jakiś niespożyty stop w rodzaju miedzi korynckiej, czy też aljaż mniej trwały i oporny na wpływy czasu — to osądzi potomność. Naszym obowiązkiem jest

zbadać warunki powstania i naturę tego produktu.

Rzecz prosta, że zlew taki, aczkolwiek zachował pewne właściwości kruszców, które w skład jego wchodzą, stał się jednak odmiennem od nich i samoistnem zupełnie ciałem.

Że poezji dzisiejszej, i wogóle sztuki najnowszej, nawet wtedy, kiedy zachowuje zewnętrzne pozory przedmiotowości, nie można nazwać epiczną i plastyczną, w ścisłem, klasycznem znaczeniu tych terminów—to fakt nie ulegający wątpliwości.

Weźmy romanse d'Annunzia („Dziewice ze skały“, „Ogień“), „Ludzi bezdomnych“ i „Popioły“ Żeromskiego, dramaty Maeterlincka, „De Profundis“ Przybyszewskiego, „Balzaca“ Rodin'a, rzeźby Vigelanda, „Wyspę umarłych“ Böcklina, „Druida“ i „Sarkofagi“ Wyczółkowskiego, zagadkowe Fantazje i „Chimery“ Jacka Malczewskiego, „Złote schody“ lub „Miłość wśród ruin“ Burne-Jonesa, akwaforty Ropsa i Klingera, rysunki Thoma'y—czyż dzieła te, pomimo że czerpią treść z dziedziny plastyczno-epicznej są plastycznemi i epicznemi nawskroś, jak „Iljada“, „Byk farnezyjski“ lub „Stanze“ Rafaela? *).

---

*) Kto chce odczuć różnice plastyki, traktowanej epicznie i lirycznie, niech porówna posąg Sofoklesa, stojący w Muzeum Laterańskiem, z posągiem Balzaca, zrobionym niedawno przez Rodina. Pierwszy przedstawia typ Greka o gieńjalnem obliczu i pięknych proporcjach ciała: jest to Sofokles poeta i Sofokles człowiek. Balzac Rodina nie ma, prócz ogólnych zarysów, nic wspólnego nietylko z Balza-

Nie, tkwi w nich coś, czego w epice świata klasycznego nie było prawie wcale, czego ślady jednak pojawiają się w tragice helleńskiej, coś, co przenikało nawskróś mistyczną sztukę wieków średnich (Dante) i wczesnego odrodzenia (Fra-Angelico, Botticelli), a potem zanikło prawie zupełnie, by zmartwychwstać w romantyzmie i, dojrzawszy na gruncie dzisiejszego indywidualizmu, wydać kwiat o odurzającej woni, zwany — n a s t r o j e m.

Nastrój. Cóż to jest nastrój nie w dosłownem, lecz przenośnem tego wyrazu znaczeniu, w jakiem go używa estetyka modernistyczna? Może teraz, poznawszy rezultaty ewolucji sztuki w czasach ostatnich, zdołamy wreszcie dać dokładną odpowiedź na to pytanie.

II.

NASTROJOWOŚĆ, SUGGESTYJNOŚĆ I SYMBOLIZM, JAKO GŁÓWNE CECHY SZTUKI NOWOCZESNEJ. PRZYKŁADY. ISTOTA NASTROJU. NASTRÓJ W EPICE.

Jak powiedzieliśmy wyżej, różnica pomiędzy poezją opisową i uczuciową, przedmiotową i podmiotową zaciera się dzisiaj prawie zupełnie.

---

kiem, ale i człowiekiem realnym: jest to uplastyczniona wizja twóczości autora „Komedji ludzkiej"; jest to subjektywna synteza wrażeń, jakie na rzeźbiarzu wywarły dzieła Balzaca.

Epik nowoczesny nie odtwarza przedmiotów, kształtów i ruchów objektywnie, lecz przetwarza w głębi swojego ducha odebrane od nich wrażenia na coś zupełnie nowego, własnego, będącego nie przybliżonym choćby obrazem danej rzeczy, lecz zmysłowym równoważnikiem, analogją, symbolem wewnętrznego stanu artysty.

Liryk dzisiejszy znowu, zamiast spowiadać się ze swoich konkretnych bólów i radości, zamiast wygłaszać swoje uczucia osobiste w formie bezpośredniej, ubiera je także w szatę symboliczną, dając nie proste i naiwne odbicie wewnętrznego stanu duszy, lecz jego równoważnik, jego analogję zmysłową.

Ale ten równoważnik, ta analogja, ten, że użyjemy utartego i nadużywanego dziś terminu „symbol“, nie ma nic wspólnego z klasyczną, przejrzystą, zimną i sztuczną, alegorją dawnej szkoły. Nie. Jest to dyskretna aluzja, delikatna sugiestja, oparta na naturalnem pokrewieństwie asocjacyjnem pewnych uczuć i wrażeń, i dążąca do wywołania w duszy słuchacza, za pośrednictwem zmysłowego czynnika, nie tyle określonych pojęć, idei i wyobrażeń, ile pewnego psychicznego „nastroju“, identycznego z tym, w jakim znajdował się poeta w chwili tworzenia. „Sugiestja — powiada Charles Morice — jest potężniejsza od ekspresji. Su-

giestja jest językiem, wyrażającym łączność i powinowactwo pomiędzy duszą naszą a naturą„ *).

Przykład to lepiej objaśni.

W smutku odpływa słońce senne
Za granatowe wielkie morza...
Przez pola puste, szare, smętne
Idzie mnich czarny z krzyżem w dłoni,
Idzie i światła zbiera z ziemi...
Przez pola puste, szare, smętne
Idzie wieczoru ciemna zorza...

W smutku odpływa słońce senne
Za granatowe ciemne morza...
Po starych sadach śmierć się włóczy,
We mgłach deszcz pada... Deszcz się skarży
I monotonnie psalmy śpiewa...
Po starych sadach śmierć się włóczy,
Znęca wędrowców na rozdroża...

(Włodzimierz Perzyński, „Zmierzch").

Zamiast powiedzieć wyraźnie, że mu smutno i tęskno, i czego mu smutno i tęskno, roztacza poeta przed nami szereg scen realnych i fantastycznych, nastrojonych i nastrajających czytelnika melancholijnie.

A oto znowu motyw tęsknoty, wyrażony za pomocą innych symbolów:

---

*) Litterature de tout à l'heure.

O, maków, purpurowych, krasnych maków kwiecie!
O usta całowane, drogie usta twoje!
Złote życia na oścież rozwarte podwoje —
Słońce, Słońce! W upalnem rozgorzałe lecie —

Słońce! Słońce! i maków purpurowych kwiecie!
Drżących łanów poszumy, pszczół grające roje,
I usta całowane drogie usta twoje —
I w lipowych alejach kwietniane zamiecie!

Harfo wspomnień, twe struny z rdzy krwawych korali
Dłoń moja dziś otrząsa, ogrzewa, rozzłaca;
Lecz melodja ta dawna słoneczna nie wraca.

Tylko motyw tęsknoty snuje się i żali —
A zcichłe, obumarłe, jak cmentarni stróże,
Więdną maki w królewskiej zszarpanej purpurze!

(K. Zawistowska, „Epitaphium").

Poetka przeciwstawia słoneczną, purpurową przeszłość, szarej i zwiędłej teraźniejszości, pozwalając się domyślać, że idzie tu o miłość, która minęła bezpowrotnie.

Co to była za miłość? dlaczego minęła? o tem niema najlżejszej wzmianki, celem utworu bowiem nie jest, jak np, w „Dziadach" plastyczne odtworzenie samej tragiedji miłosnej, lecz wyśpiewanie i wywołanie eligijnego nastroju uczuciowego.

„Nastrój" jest cementem, który spaja luźne obrazy, sceny, symbole w jedną artystyczną całość, nadając im jednolity koloryt iześrodkowując ich działanie s u g i e s t y j n e w jednym kierunku.

W innym utworze za pomocą symboliki nastro-

jowej oddano wściekłość i ból, wywołany ciosem zadanym bezlitośną ręką:

Kserkses, król, stoi sam ponad morzem. Wokoło króla nic, prócz kamieni. Słyszy z pośród nadmorskich skał jakieś szmery i szeptania.

Kamienie szemrzą.

O królu! gdybyś znał bezdeń cierpienia
fali, kiedyś ją biczem kazał smagać,
gdybyś ty wiedział, jakie ją rozpacze
chwytały, pierś jej ciskając zieloną,
pierś jej, śniegami pian zbielałą wściekle,
pod twoje stopy...

O, gdybyś ty był, królu, doznał kiedy
tej męki strasznej, która wśród rozpaczy
wydziera sercu wszystkie skargi żalu,
która odbiera mu wszystkie rozkosze
smętku, a każe w strasznej poniewierce
tarzać się z bólu, —
i tylko własne swe upokorzenie
powtarza wyciem, i szlochem, i zgrzytem,
i syczy pianą, jak węże w cmentarzach...

Tedybyś, władco potężny i możny
pokłony czołem bił przed męką świętą
i wielbił rozpacz, i boleści srogiej,
która prześciga wstyd upokorzenia
stawiłbyś jasne ołtarze...
Królu okrutny! och, okrutny królu!

ELEA. („Jęk". Sfinks 1910).

Brutalna przemoc władzy, losu, wywołuje w cierpiącej duszy, usymbolizowanej przez smaganą biczami falę, straszliwy bunt i poczucie własnej wielkości i dumy. Ale niema tu mowy o jakimś danym, konkretnym wypadku, bo pod tę nastrojową melodję można pokładać wszelkie uczucia bolesne, wynikające z bardzo wielu sytuacji życiowych, społecznych, dziejowych i t. d.

Nie zawsze jednak bywają te obrazy fikcyjne: można traktować w sposób nastrojowy i sceny realne, zdarzenia i charaktery wzięte z życia współczesnego. Zamiast obrazów, można również kombinować dźwięki, jak Mallarmé, który w swoich wierszach układa wyrazy nie według prawideł składni, lecz według wymagań harmońji muzyczne..

Można wywoływać „nastroje“, zestawiając z sobą abstrakcje filozoficzno-estetyczne, jak to czynił Nietzsche; można wreszcie kombinować wszystkie te czynniki razem, jak Przybyszewski, u którego poza malowniczością i dźwięcznością stylu ukrywa się zwykle subtelna analiza wyjątkowych i chorobliwych stanów psychicznych..

Niekiedy nastrojowość liryczna ubiera się w szatę epicznej opowieści, baśni, mytu, jak np. w następującym wierszu Belgijczyka, Verhaeren'a:

Parmi l'etang d'or sombre
Et les nenuphars blancs
Un vol passant des hérons lents
Laisse tomber des ombres.

Elles s'ouvrent et se ferment sur l'eau
Toutes grandes, comme des mantes,
Et le passage des oiseaux, la haut,
S'indefinisent ailes ramantes.

Un pêcheur grave et theorique
Tend vers elles son filet clair,
Ne voyant pas qu'elles battent dans l'air
Les larges ailes chimeriques.

Ni ce qu'il guette, le jour, la nuit,
Pour le serrer en des mailles d'ennui,
En bas dans les vases, au fond d'un trou,
Passe dans la lumière, insaisissable et fou.

Czaple, lecąc nad stawem, rzucają na zwierciadło wody szereg cieniów, które rybak pragnie złapać w sieć, nie zdając sobie sprawy, że to, na co „czyha dzień i noc" i na co zarzuca sieci w głębinę błota, buja niepochwytne i szalone na chimerycznych skrzydłach w górze wśród powietrza i światła...

Opowiedziane prozą sprawia to wrażenie głębokiej przenośni, paraboli o wiecznej antytezie ideału i rzeczywistości, albo o głupocie człowieka, który zamiast szukać szczęścia nad sobą, stara się je wygrzebać z błota ziemskiego. albo o skłonności naszej do pogoni za złudzeniami i t. p.

Ujęte w formę rytmiczną, budzi, jak muzyka, nie wyraźne i określone ideje, lecz pewien nastrój refleksyjny, pewien smutek i żal, wywołany wspomnieniami doznanych i obawą przyszłych a nieunik-

nionych zawodów, oraz poczuciem niemocy w walce z losem, życiem i własnem—szaleństwem.

Zresztą możliwe są i inne zupełnie interpretacje tego symbolu, gdyż nieokreśloność i mglistość stanowi również jedną z cech poezji nastrojowej, która właśnie dlatego, że, wstępując w ślady muzyki, budzi nie jasne i wyraźne, a zatem ograniczone uczucia i myśli, lecz rozwiewne i niezdecydowane, ale sięgające głębiej i szerzej nastroje, nazywa się „nastrojową“.

Poezja nowoczesna nie szarpie bezpośrednio za jedną tylko strunę harfy duchowej, lecz wywołuje pośrednio sympatyczne współdrgania wszystkich strun, nastrojonych na ton pokrewny; porusza nie jedno tylko uczucie, lecz całą gamę, związanych ze sobą asocjacyjnie uczuć, wyobrażeń i pojęć, zwraca się nie do tego, lub owego zmysłu, lecz do ogniska psychicznego, w którem ześrodkowują się wrażenia, płynące od wszystkich zmysłów.

„Poza zmysłową asocjacją dźwięku litylko z dźwiękiem—powiada Przybyszewski — barwy litylko z barwą, istnieje uczuciowa asocjacja najróżnorodniejszych wrażeń, bo mają ten sam podkład uczuciowy: w chwili, kiedy spłynęły do duszy, skojarzyły się nierozerwalnie równą intensywnością.

„Do tej głębi, do tej absolutnej świadomości dotrzeć, do niej wniknąć pragniemy“.

A że do tej nieświadomej, czy pozaświadomej

głębi nie podobna się dostać po drabinie logicznego rozumowania, trzeba więc zlatywać w jej otchłanie na mglistych i lekkich skrzydłach subjektywnego „nastroju“ *).

W poezji epicznej nastrój wygląda zupełnie tak samo, gdyż, jak powiedziałem, epika i liryka, jeżeli nie zlały się jeszcze, to dążą do zlania się w jeden ultra podmiotowy typ sztuki.

Naturalnie, że utrzymanie nastroju, t. j. jednego dominującego, silnego, a zarazem nieokreślonego jasno tonu uczuciowego w dziele większych rozmiarów przedstawia znaczne trudności techniczne. To też Edgar Poe, poeta nawskroś nastrojowy i stawiany dlatego dzisiaj bardzo wysoko przez szkołę nowoczesną, uważał epos za „anomalię artystyczną“, gdyż nie daje on wrażenia jednolitego, lecz szereg wrażeń przerywanych pauzami.

W większości wypadków tak jest rzeczywiście. Rozwój przedmiotowy akcji epicznej nie pozwala często na utrzymanie jednolitości tła nastrojowego. To też romanse nastrojowe, jak np. „Ludzie bezdomni“, są zbiorem „nastrojów“ pokrewnego typu

---

*) Charles Morice w cytowanej wyżej książce pisze, że „sugiestja przenika do wnętrza rzeczy i staje się ich głosem; a, mówiąc przez rzeczy, o których mówi, mówi również w duszach, do których się zwraca; niby dźwięk, echo, budzi ona uczucia, niedające się wyrazić w sposób zwykły, banalny“.

wprawdzie, ale różnej tonacji i wskutek tego dźwięczą niekiedy zgrzytliwie.

Z drugiej strony jednak nie należy zapominać, że dysonans jest także czynnikiem składowym harmońji i kto wie, czy poezja epiczna nie przybierze charakteru nastrojowej symfońji, zlewającej różnolite nastroje w jedną organiczną całość?

Coś podobnego stworzył d'Annunzio w swoim „Ogniu", ułatwiając sobie, co prawda, zadanie tem, że związał dramat wewnętrzny swego serca i ducha z jednym obrazem zmysłowym, a mianowicie Wenecją, której losy, oraz piękność naturalna i artystyczna dostarczyły mu szeregu wymownych symbolów nastrojowych, posiadających, mimo swej rozmaitości, pewną jednorodność typu.

Zresztą d'Annunzio obracał się tylko w sferze miłości i sztuki, nie dotykając, jak Żeromski, realnych problematów społecznych, które trudniej opanować i roztopić w błękitnej mgle nastrojowości.

Wogóle kwestji zastosowania nowego stylu do dzieł obszerniejszych nie można uważać dotąd za rozstrzygniętą w praktyce: duch epicki broni się, jak może, przeciwko gwałtowi, zadawanemu mu przez zwycięzką lirykę.

Nacisk żywiołów podmiotowych rozsadza stare formy epiczne, ale do krystalizacji nowych — jeszcze daleko. Że są one jednak możliwe — o tem świadczy „Król-Duch" Słowackiego, do którego powrócimy w dalszym ciągu.

W każdym razie epos nastrojowy, o ile powstanie, nie będzie formą popularną, lecz arystokratyczną, jak poematy staroindyjskie, dostępne, a nawet przeznaczone tylko dla wyższych kulturalnych warstw społecznych. Ogół szeroki zawsze będzie łaknął plastycznego opisu charakterów i zdarzeń, a zwłaszcza zdarzeń, t. j. fabuły, czynów i akcji o możliwie dramatycznem napięciu. Subtelne wynurzenia osobiste, dźwięczne nastrojowe fantazje nie zdołały nigdy roznamiętnić tłumu, dla którego rzeczywistość jest alfą i omegą bytu.

III.

NASTRÓJ W SZTUKACH PLASTYCZNYCH. EWOLUCJA PEJZAŻU. BÖCKLIN. KLINGER. BURNE JONES. „ZŁOTE SCHODY“. DĄŻENIE DO SYNTEZY WSZYSTKICH RODZAJÓW SZTUK I ŚRODKÓW EKSPRESJI ARTYSTYCZNEJ. WAGNER, JEGO TEORJE I WPŁYW. NASTRÓJ LIRYCZNO-MUZYCZNY JAKO ISTOTA SZTUKI NOWOCZESNEJ. SUGGESTYJNOŚĆ. DEKORACYJNOŚĆ I WYRAFINOWANIE FORMY.

Ewolucja liryczna ogarnęła, jak wiemy, wszystkie dziedziny sztuki, mówiąc więc o „nastrojach“ w poezji, niepodobna pominąć nastrojów w plastyce, zwłaszcza, że tam żywioł ten przejawił się bardzo wcześnie, bardzo silnie i dał bardzo wybitne i ciekawe rezultaty artystyczne.

Rozwój liryzmu, a względnie nastrojowości w malarstwie biegł równolegle z rozwojem pejzażu.

Dopóki głównym bohaterem plastyki był człowiek, epiczne traktowanie tematu wystarczyło artyście i widzowi. Człowiek bowiem zawiera sam przez się tyle pierwiastków podmiotowo-lirycznych, że wierne odtworzenie jego postaci i ruchów wlewało w obraz życie i duszę. Z chwilą jednak, kiedy zwrócono się do niezindywidualizowanej natury, artysta musiał ją indywidualizować kosztem własnej jaźni i nadawać martwemu napozór krajobrazowi nastrój i duszę.

Początkowo wystarczało do tego podmiotowe oświetlenie i zharmonizowanie odtwarzanych kolorów i kształtów; później, dzięki wzrastającej ciągle potrzebie coraz pełniejszego wypowiadania swojej jaźni wewnętrznej, artysta zaczął traktować pejzaż coraz swobodniej, aż wreszcie doszedł do tego, że zaludnił go rojem fantastycznych postaci, uzmysławiających i symbolizujących wrażenia, jakie widok danego kącika i momentu natury budził w duszy artysty.

Najgieńjalniejszym przedstawicielem, a do pewnego stopnia i ojcem tego typu subjektywnie mitologicznego malarstwa jest—Böcklin.

Nastrój, jaki w nim wywołuje morze, las, łąka, staw zarośnięty trzciną, góry, wąwozy, równiny — zostaje uosobiony w postaciach syren, trytonów, satyrów, nimf, faunów, centuarów, wężów, smoków i innych potworów, nie mających nic wspólnego ani z tradycją klasyczną, ani z rzeczywistością, ale

związanych ściśle z przyrodą, wśród której malarz je umieszcza i wcielających w siebie jej ducha, albo, ściślej mówiąc, ducha artysty, który na nią patrzy.

Z czasem symboliczno-nastrojowy sposób traktowania przyrody zastosowano do człowieka i jego świata wewnętrznego i powstały utwory, w których artysta używa środków plastycznych, nie po to, żeby odtwarzać, lub idealizować rzeczywistość, lecz po to, by wypowiadać swoje uczucia, uzmysławiać swoje marzenia, wizje i nastroje.

W szczegółowy rozbiór tych licznych dzisiaj i niepowszednich dzieł wdawać się narazie nie będziemy; zatrzymamy się tylko na kilku, aby dać czytelnikowi pojęcie o charakterze tego rodzaju twórczości.

Weźmy taką „Huśtawkę“ Klingera, jednego z najzdolniejszych i najoryginalniejszych przedstawicieli malarstwa fantastyczno-nastrojowego.

Huśtawka była traktowana zwykle, albo jako sztafaż w krajobrazie, albo jako pewien łącznik w scenie rodzajowo-realistycznej, albo wreszcie jako motyw do idylli, lub humoreski w stylu fantastyczno-klasycznym.

U Klingera jednak trywjalna huśtawka zmienia się w coś zupełnie nowego, niezwykłego, a niezmiernie wymownego i poetycznego (Zbawienie ofiar Owidjusza, Intermezzo I).

Bardzo wysoko w przestworzu, bliżej nieba, aniżeli ziemi, buja się jakaś wdzięczna postać młodzieńcza. Jedną ręką trzyma długie sznury huśtawki, drugą wyciągnęła w bok, żeby zachować równowagę.

Nic więcej nie widać: ani krajobrazu, ani punktu zawieszenia sznurów, nic, prócz pięknej figury ludzkiej na tle obłoków. Ale całość tyle posiada ruchu, wieje z niej taka radość, takie upojenie wzlotem, że widz, nie troszcząc się o fizyczne prawdopodobieństwo, albo raczej nieprawdopodobieństwo sceny, poddaje się jej urokowi i odczuwa tęsknotę do swobody, przestrzeni i podobłocznych wyżyn...

Chcąc oddać wrażenie tego rysunku, należałoby użyć terminów muzycznych: jest to jakieś lotne allegro, zaklęte w kształt plastyczny.

A oto inne dzieło malarskie, które również nie ma nic wspólnego z rzeczywistością ani współczesną, ani historyczną, które nie wypowiada żadnej wyraźnej myśli, nie ilustruje żadnej anegdoty, legiendy, mytu, a mimo to uderza wyobraźnię widza z wielką siłą.

Po wspaniałych stopniach wysokich kręconych schodów wije się korowód pięknych dziewic z instrumentami muzycznymi w dłoniach. Wszystkie te wiotkie, eteryczne postacie, odziane w powiewne, fałdziste szaty, schodzą lekkim, ale poważnym krokiem z wyżyny, zaledwie dotykając bosemi stopami marmurowych gradusów.

Skąd idą? dokąd dążą? Czy są to anielice, kapłanki, czy towarzyszki i służebne jakiejś królewny? Niewiadomo.

Obraz zdaje się nie posiadać ani śladu tego, co nazywamy treścią myślową, ale posiada niewątpliwie treść muzyczną, czyli t. zw. „nastrój“. Jest to uroczysty wstęp, pełne powagi i wdzięku andante do jakiejś niedokończonej symfońji, której twórca, zamiast tonów, posługiwał się barwami i lińjami...

Ugrupowanie licznego orszaku dziewic według lińji pionowej, nie poziomej; harmońja ich ruchów; wyraz czystości i błogiego spokoju, rozlany na ich obliczu—wszystko to zlewa się w całość, która każe zapomnieć na chwilę o rozdźwiękach i zgrzytach życia rzeczywistego i budzi w duszy widza jakiś podniosły „nastrój“, jakieś wspomnienia, echa „złotego wieku“, wieku, co już utonął dawno w otchłaniach czasu, albo może wypłynie dopiero ze wzburzonych a tajemniczych fal przyszłości...

Nie potrzebujemy chyba dodawać, że obraz, o którym mówimy, jest słynnym i popularnym dzisiaj dziełem Burne Jonesa i nosi tytuł „Złote schody“ *).

---

*) Bardzo podobny w układzie jest obraz Gustawa Moreau: „Muzy opuszczające Apollina“. Edward Schuré określa ten obraz „sprawiający wrażenie rzeki niewiast, spływającej wolno ze świętego źródła“, jako—„elegję, w której drga żal za Olimpem“. W tym obrazie jednak „nastrój“ łączy się z pewną ideą.

„Złote schody“ są utworem najbardziej może typowym w dziedzinie malarstwa nastrojowego, obok nich atoli można postawić cały szereg dzieł plastycznych, w których nastrój kojarzy się doskonale z ideą poetycką, filozoficzną, czy społeczną, pojętą jednak i traktowaną w sposób nawskróś podmiotowy.

Obszerna analiza tych płodów współczesnego ducha przekraczałaby granice niniejszego studjum, które ma specjalne cele na względzie. Zwracamy tylko uwagę, że i nasze malarstwo posiada w osobach Pruszkowskiego, Malczewskiego, Wyczółkowskiego, Wyspiańskiego etc., znakomitych przedstawicieli plastyki nastrojowej.

W kim tragiczne wizje Malczewskiego nie obudziły grozy, ten chyba nie wie, co to są cierpienia i walki wewnętrzne; kto, patrząc na „Sarkofagi“ lub „Stańczyka z lalkami“, nie dostrzegł nic więcej, prócz znakomitej plastyki brył i świetnej gry światła—ten chyba sam nie posiada duszy...

Jak mówiliśmy wyżej, kierunek nastrojowy nie wydał dotąd, poza sztukami plastycznemi, dzieł szerokiego pokroju. Jeżeli więc wyłączymy malarzy i rzeźbiarzy, to pozostaną dwaj tylko twórcy wszechświatowego znaczenia i wpływu: Nietzsche, jako autor „Zarathustry“, oraz Ryszard Wagner,

jako poeta i kompozytor „Pierścienia Nibelungów“ i „Parsifala“ *).

Wpływ Wagnera zaczął działać wcześniej, sięgał głębiej i rozlał się szerzej, niż wpływ Nietzschego. Zwłaszcza proces stapiania się różnych gatunków sztuki w jedną całość w duchu syntezy nastrojowo-muzycznej, zapoczątkowany został nietylko teoretycznie, ale i praktycznie przez autora „Nibelungów“.

W broszurze p. t.: „Arcydzieło przyszłości“

*) John Ruskin dopiero niedawno, dzięki popularyzatorom francuskim, zaczął wywierać wpływ bezpośredni i szerszy. Był on zresztą więcej teoretykiem, niżeli twórcą wzorów, a w dodatku interesował się przeważnie sztukami plastycznemi i architekturą, a ubocznie tylko poezją i muzyką. Wpływ jego na malarstwo angielskie, a malarstwa angielskiego na europejskie był olbrzymi, ale nie jedyny, gdyż równie silnie oddziałała subjektywna nawskróś sztuka japońska, oraz potężna i samoistna zupełnie indywidualność Böcklina. Nie wspominamy tu o wpływie Botticellego i wogóle sztuki wczesnego renesansu, gdyż zwrot do mistrzów epoki przedrafaelowskiej i należyta ich ocena stanowi jedną z główniejszych zasług Ruskina.— Pomijamy na razie Baudelaire'a, jednego z głównych i najbardziej wpływowych poprzedników nowego zwrotu w sztuce, pomijamy również wielu innych wybitnych autorów, gdyż idzie nam w danej chwili o twórców, którzy zostawili dzieła wielkie nietylko pod względem artystycznym, ale i pod względem szerokości pomysłu, dzieła łączące nastrój liryczny z potężnym rozmachem epickim, dzieła, nietylko otwierające, ale i ogarniające nowe i rozległe horyzonty myśli i uczuć.

(„Das Kunstwerk der Zukunft") powiada Wagner: „W gruncie rzeczy istnieje tylko jedna sztuka; formy jej są różne, ale tylko jedna może być zupełną, a mianowicie ta, która stworzyłaby dzieło sztuki *par excellence* i znalazła środki niezbędne do urzeczywistnienia tej „całkowitości" wyrazu.

„Szczyt doskonałości dałby się osiągnąć przez współdziałanie wszystkich sztuk, dążących do jednego celu".

Że wszystkie rodzaje sztuki są tylko różnymi objawami jednego i tego samego instynktu psychicznego — o tem wiedzieli estetycy przed Wagnerem.

Próby przenoszenia efektów jednej sztuki do drugiej nie były też rzadkością, zwłaszcza w dziedzinie plastyki.

Malarstwo renesansowe, wykształcone na posągach greckich, ma charakter rzeźby, rzeźba i architektura epoki baroku znowu ugania się za efektami malarskimi.

Poezja romantyczna, zwłaszcza we Francji, lubiła rywalizować z malarstwem w barwności i plastyce opisów *), malarstwo romantyczne znowu było nawskróś literackiem.

Dążenie więc do syntezy wszystkich środków ekspresji artystycznej tkwiło w każdym kie-

---

*) Por. także Witkiewicz, „Mickiewicz jako kolorysta".

runku i stylu, nie przekraczało jednak pewnych granic.

Wagner poszedł znacznie dalej i stworzył dzieło, w którem muzyka, poezja i sztuki plastyczne, wspierając się wzajemnie, brzmiały niby jeden potężny akord.

Autor odział swoją wizję w potrójne szaty kształtow, słów i tonów. Że zaś, jako muzyk, dał mimowoli naczelne miejsce muzyce, więc całość przybrała do pewnego stopnia charakter symfońji, ilustrowanej mimiką i deklamacją.

A że muzyka, jako sztuka dźwięków, rozwijających się rytmicznie w czasie, ma wiele pokrewieństwa z poezją, zbliżenie się z nią przeto nie natrafiało na zbyt wielkie trudności techniczne; że prócz tego podmiotowo-liryczny charakter muzyki, jej subtelność i swoboda, połączona z pewną nieokreślonością, a zarazem elementarną siłą ekspresji, odpowiadała indywidualistyczno-mistycznym i antyrealistycznym skłonnościom epoki, nic dziwnego więc, że muzyka, a specjalnie napoły literacka muzyka Wagnera stała się fundamentem, na którym zaczęto budować syntezę różnych rodzajów sztuki, sprowadzając je do jednego, liryczno-nastrojowego typu.

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

De la musique encore et toujours,
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours,

pisze Verlaine w swojej „Art poetique", będącej na wpół ironicznym, na wpół poważnym kodeksem reguł poezji nowoczesnej, której naprawdę niepodobna ująć w żadne reguły.

To też jedynem pozytywnem wymaganiem Verlaine'a jest dźwięczność, muzykalność poezji. Po za tem autor „Sagesse" mówi nie o tem, do czego poezja dążyć, lecz czego unikać powinna.

A więc należy strzec się prawidłowości, symetrji, zbyt wyrazistej plastyki, oraz określonej, realnej barwy, a roztapiać się w mglistych, nastrojowych odcieniach i półtonach.

Car nous voulons la Nuance encor!
Pas la Couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor!

„Nastrojowe" półtony jedynie zdołają ożenić marzenie z marzeniem i dźwięki fletu z brzmieniem rogu...

Mallarmé uważa wiersz za „orkiestrę na małą skalę, za muzykę kameralną (un orchestre reduit, une musique de chambre)". Książka, poemat, jest zdaniem jego tem samem dla jednostki, czem teatr w stylu wagnerowskim—dla mas; Wagner był poetą-

muzykiem, pisarz powinien być symfonistą literackim *).

Delikatne, eteryczne, subtelne odcienia są wymowniejsze od ostrych, wyrazistych konturów — a sztuka nowoczesna ma tyle nowych, trudnych i zawiłych rzeczy do wypowiedzenia!

„Poza ciasnem kółkiem świadomych stanów naszego Ja — powiada Przybyszewski — jest ocean wewnętrzny, morze tajni i zagadek, kędy się wichrzą dziwaczne burze: są tam kryjówki Sezamu pełne nieprzebranych skarbów i cudów i rzeczy w słowa nieujętych“ **).

Otóż właśnie sztuka nowoczesna stara się wyrazić przedewszystkiem owe rzeczy wewnętrzne, nie dające się wprawdzie ująć w słowa, t. j. realnie-plastyczną i logiczną formę, lecz dające się wyśpiewać w swobodnej formie muzycznej, t. j. za pomocą dowolnych, ale harmonijnych i sugiestyjnych kombinacji pojęć, wyobrażeń, słów, dźwięków, barw, kształtów i liňji.

Płomień duchowy, którego żar rozpuszcza i stapia te różnolite żywioły w jeden dźwięczny i lśniący kruszec, nazywa się „nastrojem“.

---

*) Por. Mallarmé, „Richard Wagner“, cytowane u Mauclair'a „L'art en Silence“.

**) Exprimer l'inexprimable, saisir l'insaisissable — oto hasło sztuki nowoczesnej.

Ależ można zarzucić w takim razie, że „nastrój“ nie jest nowością, gdyż każda szczera twórczość roztapia i jednoczy różnorodne czynniki w jedną syntetyczną i zindywidualizowaną całość!

Czyż w „Edypie królu“ Sofoklesa, „Panu Tadeuszu“ Mickiewicza i krajobrazach Chełmońskiego niema „nastroju“?

Bezwątpienia, nastrój w istocie swojej nie jest niczem nowem, ale rola, jaką w sztuce dzisiejszej odgrywa, jest nową.

Dawniej nastrój indywidualny był tylko tłem, dzisiaj jest treścią sztuki, dawniej był tylko podmiotowym akompańjamentem przedmiotowej melodji, dzisiaj jest samoistną symfońją, w której owa melodja roztapia się n i e k i e d y bez śladu.

Podkreślamy wyraz n i e k i e d y, gdyż nastrój, zwłaszcza w utworach opisowych, nie zawsze wchłania w siebie treść plastyczną bez reszty, zawsze jednak nadaje jej kształty stylizowane i, że tak powiemy, dekoracyjno-ornamentacyjne.

Dekoracyjność i ozdobność stanowią bowiem także jedną z zasadniczych cech twórczości nowoczesnej.

Nieokreśloność i niezwykłość treści duchowej, chcąc znaleźć dostatecznie wymowny i harmonijny wyraz zmysłowy, musi się wcielać w formy wyjątkowo piękne, subtelne i wyrafinowane, a zarazem—sugiestyjne.

Otóż jednym ze śródków wzmocnienia sugiestji jest rytmiczne powtarzanie pewnych motywów, które w poezji wyraża się przez rozwinięcie efektu t. zw. „refrainów“ w najszerszem i najswobodniejszem znaczeniu tego terminu — w plastyce zaś przez kojarzenie w „girlandy“ dekoracyjne pewnych symbolistycznych wyobrażeń i kształtów.

To dało początek nietylko owym procesjom aniołów z liljami, owym mistycznym orszakom kapłanów, lub dziewic, zstępujących po „Złotych schodach“ i t. p., lecz wpłynęło wogóle bardzo silnie na wzrost sztuki czysto ornamentacyjnej i dekoracyjnej, która rozwinęła sie dzisiaj w samodzielną i potężną gałąź twórczości artystycznej.

IV.

NASTRÓJ U SŁOWACKIEGO.

Poznawszy jedną z najcharakterystyczniejszych cech poezji nowoczesnej wróćmy znowu do Słowackiego i zobaczmy, o ile twórczość jego zbliża się na tym punkcie do ideałów estetyki modernistycznej.

Aczkolwiek wszyscy, zarówno zwolennicy, jak i przeciwnicy nowych kierunków w sztuce godzą się dzisiaj na to, że w poezjach Słowackiego subjektywny nastrój jest czynnikiem dominującym, sądzimy jednak, że sąd krytyków dawniejszych, którzy oceniali twórczość autora „Balladyny“ w epoce,

kiedy modernizm drzemał jeszcze w łonie czasu, będzie miał większą dla nas doniosłość.

Małecki i Krasiński patrzyli na Słowackiego innemi od nas oczyma; wrażeń ich nie mąciły żadne wpływy uboczne, żadne sympatje i antypatje, żadne kontrowersy, polemiki i uprzedzenia estetyczne, których wyziewy przesycają atmosferę duchową chwili obecnej.

Dlatego właśnie powołujemy się tak często na zdania wymienionych wyżej autorów, że mają one wartość świadectw bezstronnych, dokumentów prawie. Jeżeli bowiem krytycy dawnej i krytycy nowej gieneracji dochodzą różnemi i samodzielnemi drogami do jednakowych wniosków—to z faktem tym chyba liczyć się należy. Zwłaszcza, że o wpływie poglądów estetycznych Krasińskiego i Małeckiego na zwrot sztuki europejskiej ku ideałom reprezentowanym przez autora „Króla - Ducha“ — mówić nie podobna.

Może ta ustawiczna kontrola teraźniejszości przez przeszłość jest zbyteczną? Może. Wolimy jednak, żeby nam zarzucono zbytek ostrożności, niż lekkomyślność, lub bezkrytyczną uległość panującym doktrynom i hasłom.

Zgodnie więc z metodą, której postanowiliśmy się trzymać, przytoczymy najpierw zdanie autora najpierwszej biografji Słowackiego.

Małecki, charakteryzując talent autora „Smutno mi, Boże“, powiada, „Im dłużej zastanawiasz się nad pismami Słowackiego, im je częściej odczytujesz, tem więcej w nich wykrywasz niezaprzeczonych zalet. Zalety te są w znacznej mierze na pierwsze spojrzenie, jakby niewidzialne dla czytelnika. Zdaje ci się, jakby one dopiero zwolna z dzieła występowały i odsłaniały się w miarę zajęcia, z jakiem na ńie spoglądasz. Najwięcej jednak to w pracach Słowackiego podnieść należy, że je owiewa jakiś urok tonu, jakiś czar kolorytu dziwnie poetycznego, który się zresztą usuwa z pod analizy... Uderza w nich jakiś wdzięk nieopisany, jakiś dziwnie melancholijny urok poetycznego na świat spojrzenia. Jest to właśnie strona talentu Słowackiego, która go najwybitniej odróżnia od innych naszych poetów, która stanowi najistotniejszą cechę jego oryginalności, która mu zapewnia, nawet wobec większych od niego mistrzów, stanowisko wywyjątkowe w literaturze“.

Cóż to jest właściwie ów „urok tonu“, ów czar „kolorytu“, owo „poetyczne na świat spojrzenie“, które usuwa się z pod analizy krytycznej?

Dlaczego Małecki, zamiast określić tę „najsubtelniejszą i najwybitniejszą“ cechę talentu Słowackiego jednym terminem technicznym, ucieka się do szerokich opisów i porównań? Dlatego, że estetyka owoczesna nie znała prawie wcale ter-

minu „nastrój“ w znaczeniu nadawanem mu obecnie. A że Małeckiemu szło właśnie o to, co nazywamy dzisiaj nastrojem, świadczą jego dalsze wywody, które na tem większą zasługują uwagę, że napisane były w epoce, kiedy nikt jeszcze nie troszczył się o „nastrojowość“ i modernizm w sztuce. (Tom I, str. 114—115).

„Przed okiem poety widne są wszystkie barwy tęczowe poezji, rozlanej po rozłogach życia ziemskiego. Najniklejsze, najtajniejsze objawy jej przytomności pomiędzy nami, mówią do jego wyobraźni: Jesteśmy! Gdzie wzrok zwyczajnego usposobienia nie widzi nic, prócz pospolitych kształtów żywota, gdzie najczulsze ucho słyszy tylko rytm powszedniego toku wydarzeń—Słowacki tam umie dopatrzeć i dosłuchać się jakby ostatnich tęsknych westchnień owej melodji, która w poranku dziejów ludzkości była regulatorem życia na ziemi, a dziś już prawie zupełnie się wyniosła z obszarów bytu rzeczywistego *)!

---

*) Posłuchajmy teraz Przybyszewskiego, który Słowackiego stawia na równi z magiem, prorokiem, mahatmą i t. p.: „Przedstawiciel nowej sztuki całkiem odwraca się od „zewnątrz“, jako od rzeczy przypadkowej, zmiennej; wchłania w siebie, chwyta w swej duszy rzeczy słowem nie ujęte, szuka poza złudnym obrazem t. zw. rzeczywistości całą drobniutką sieć pobudek, wpływów, obrazów niejasnych, rzeczy nie sformułowanych logiką, stara się wniknąć w zagmatwanie wpływów i oddziaływań wzajemnych, jakie zachodzą pomiędzy całą przyrodą a człowiekiem,.

„To też za dotknięciem jego ręki przemienia mu się wszystko w jakiś eter powiewny; co tylko wedle swego sposobu opowie, na czem tylko spocznie okiem, wszystko to przyobleka się w barwy, w kształty, w tony, o jakich drugim, na to samo patrzącym, ani się marzy.

„Owóż więc, co nazywam spojrzeniem na świat, nie z woli, nie przez sztukę, lecz z bezpośredniej natury poetycznem, w ściślejszem tego słowa znaczeniu“.

Nie wiem, czy który z „modernistów“ scharakteryzował lepiej i jaśniej istotę i rolę tego, co nosi dzisiaj miano „nastroju“, czyli owego czysto subjektywnego żywiołu sztuki, owego lirycznego oświetlenia, narzucanego przez artystę odtwarzanym, czy stwarzanym przez siebie przedmiotom i sytuacjom.

„Estetyczne kształty, tęczowe barwy, tęskne westchnienia pra-melodji przedwiecznej“ — wszystko to są odblaski, emanacje stanu, lub stanów ducha poety, którego indywidualność wypełnia utwór po brzegi, sprowadzając inne pierwiastki estetyczne do roli podrzędnej i pomocniczej tylko.

---

a wszystkich przyczyn szuka po za jej obrębem“. Inne słowa, inny styl, inny tok myśli, ale rzecz ta sama: idzie tu właśnie o chwytanie słuchem duszy owych akordów i westchnień, pramelodji odwiecznej, która ukryta przed zmysłami naszymi, istnieje jednak i reguluje rytm bytu.

To jednak, co—jak słusznie zauważył Małecki—wypływało u Słowackiego „nie z woli, nie przez sztukę, lecz z bezpośredniej natury“, stało się dla modernistów hasłem, obowiązkiem, doktryną estetyczną.

Tą kwestją atoli zajmować się obecnie nie mamy zamiaru, zwłaszcza, że jakkolwiek modernizm polski uwielbia Słowackiego, nie można twierdzić, by z niego wziął początek i na jego utworach wzorował swoją estetykę. Nie, modernizm nasz jest strumieniem wielkiego ogólno-europejskiego prądu, na którego powstanie złożyły się liczne przyczyny, a przedewszystkiem konieczność ewolucyjna, dająca—jakeśmy to zaznaczyli wyżej — wielką przewagę żywiołom podmiotowym nad przedmiotowymi, lirycznym nad epicznymi w sztuce.

Że zaś każdy nowy kierunek, zwłaszcza w epoce walki, szuka chętnie opory w przeszłości, więc wszystkie talenty i dzieła, pokrewne duchem modernizmowi, stały się przedmiotem kultu, lub badań krytycznych. Naturalnie, że wielkim lirykom dano miejsce honorowe w stworzonym *ad hoc* panteonie. Obok Shelleya, Novalisa i innych, młodsza gieneracja poetów polskich postawiła słusznie Słowackiego, który, gdyby mógł być czytany przez cudzoziemców w oryginale, zająłby niewątpliwie stanowisko arcymistrza szkoły nowoczesnej nietylko u nas, lecz i w całym świecie.

Ze w twierdzeniu tem niema ani źdźbła szowinistycznej przesady, postaramy się dowieść w dalszym ciągu.





KSIĘGA TRZECIA. ANALIZA PSYCHOLOGICZNO-ESTETYCZNA TWÓRCZOŚCI SŁOWACKIEGO.

I.

SYNTETYCZNY CHARAKTER „NOWEJ SZTUKI“. PRZEWAGA MUZYCZNEGO NASTROJU.

Co stanowi ideał sztuki najnowszej?

Wypowiedzenie się całkowite indywidualności artystycznej za pomocą wszelkich możliwych środków ekspresji, ujętych w jednolitą i podmiotową syntezę, na tle liryczno-muzycznego „nastroju“.

Znaczy to, że aczkolwiek głównym podstawowym czynnikiem poezji dzisiejszej jest liryzm, t. j. dążenie do odtwarzania wewnętrznych stanów psychicznych człowieka, to jednak środki, których poeta używa do uzmysłowienia swoich osobistych uczuć mogą być czerpane ze wszystkich dziedzin, nie wyłączając sfery barw i kształtów objektywnych.

Nowoczesnemu artyście idzie tylko o to, żeby wypowiedzieć wszystko, co się w jego duszy dzieje i wywołać w widzach i czytelnikach nastrój, po-

krewny temu, w jakim znajdował się sam w chwili poczęcia, czy tworzenia dzieła.

Jakimi środkami cel ów osiągnie — to kwestja drugorzędna. Im szerszą jednak ogarnie sferę wrażeń zmysłowych i uczuciowych, tem potężniejsze stworzy dzieło. Kto zwraca się tylko do jednej władzy duchowej, ten wywoła wzruszenie, że tak powiemy, lokalne, nie całkowite, ten szarpnie tylko pewnemi strunami, ale nie całą harfą duszy ludzkiej, ten wstrząśnie tylko jeden organ uczuciowy, ale nie całe jestestwo człowieka, który nie jest monochordem, reagującym na jakiś specjalny ton, lecz instrumentem bardzo złożonym, bogatym i czułym na różne podniety i wpływy.

Rozumiał to doskonale Wagner i dlatego stworzył dzieło, w którem połączył wszystkie środki ekspresji artystycznej, zwracając się współcześnie do oka, ucha i umysłu słuchacza, łącząc efekty muzyki, plastyki i poezji w jedną syntetyczną całość.

Prawda, że barwy, kształty, pojęcia i wyobrażenia zostały u Wagnera podporządkowane podmiotowemu nastrojowi; że plastyka i logika straciły swoją objektywną wartość i zeszły do roli środków, potęgujących siłę lirycznego wyrazu, że płynna fala muzyki, wsiąkając we wszystkie pory bohaterów akcji dramatyczno - epicznej pozbawiła ich nawet pozorów życia realnego, zamieniając na symbole subjektywnych marzeń artysty — wszystko

to prawda. Ale prawdą jest również, że w „Pierścieniu Nibelunga“ i w „Parsifalu“ Wagnera kolory, kształty, pojęcia i wyobrażenia istnieją, nie roztapiając się bez śladu w mgle nastrojowo-muzycznej i, chociaż stoją na drugim planie, przemawiają jednak do fantazji i umysłu widza we właściwy sobie, t. j. plastyczny i logiczny sposób, nietylko nieszkodząc w niczem jednolitości wrażenia lirycznego, ale wzmacniając jeszcze jego potęgę.

To, co Wagner osiągnął przy zastosowaniu złożonego aparatu technicznego, wzorowanego na staro-helleńskim teatrze tragicznym, da się osiągnąć w sposób mniej błyskotliwy zapewne, ale daleko prostszy i jednolity w dziedzinie poezji czystej, która z natury swojej jest sztuką syntetyczną, mogącą iść w zawody zarówno z plastyką, jak i muzyką i w razie potrzeby łączyć efekty i środki obu tych dziedzin twórczości w jedną organiczną całość.

Poeta przemawia, a przynajmniej może przemawiać, do wszystkich władz duszy i do wszystkich zmysłów: może wywoływać ideje, pojęcia, nastroje; może pieścić ucho rytmem sugiestyjnych dźwięków, a współcześnie budzić wrażenia wzrokowe, słuchowe, węchowe, dotykowe, a nawet smakowe; może być filozofem, malarzem, rzeźbiarzem, muzykiem, i czemś więcej po nad to — słowem

może wstrząsać całą, zarówno duchową, jak i cielesną istotą człowieka.

Może — w teorji, bo nic zewnętrznego nie stoi temu na przeszkodzie, w praktyce jednak rzadko się to zdarza, gdyż indywidualności gieńjalne, obdarzone uniwersalną wrażliwością i przystosowanemi do niej zdolnościami technicznemi — należą do wyjątków.

Każdy poeta posiada to, co Taine nazywa zdolnością zasadniczą, przewodnią, macierzystą (*la faculté maîtresse*), dokoła której grupują się inne, jak poddani dokoła monarchy. Wszystkie typy twórcze dadzą się, jak wiemy, sprowadzić do dwuch głównych: lirycznego i epicznego, t. j. muzyczno-uczuciowego i plastyczno-zmysłowego. Ale nie należy zapominać, że typy czyste, jak np. Homer w dziedzinie plastycznej, albo Ossjan i Novalis w dziedzinie poezji muzycznej trafiają się niezwykle rzadko.

Najczęściej zdolności plastyczne i muzyczne tworzą amalgamat o mniej lub więcej jednostronnem zabarwieniu.

U wielkich mistrzów obie grupy zdolności, jeżeli się nie równoważą, to w każdym razie posiadają takie napięcie, że wybitniejsza nie przytłumia i nie niweczy słabszej, lecz czyni z niej tylko swoją posłuszną służebnicę i pomocnicę.

Tak np. liryczny mistycyzm Dantego nie zabił w nim wcale owego potężnego i prawdziwie la-

tyńskiego poczucia form i kształtów, których wymowę zużytkował poeta bardzo umiejętnie dla nadania swoim subjektywnym wizjom możliwej siły wyrazu, dla spotęgowania ich „nastroju“.

Dante zresztą—jak Szekspir i Balzac — należy nietylko do wyjątkowo bogatych, ale i do wyjątkowo wielostronnych indywidualności artystycznych; nie można go więc bynajmniej zaliczyć bezwzględnie i bez zastrzeżeń do typu czysto podmiotowego.

Ale np. subjektywni do szpiku kości poeci staroindyjscy, ktorych dzieła są klasycznymi okazami twórczości nastrojowo-lirycznej, i oni nie wyrzekali się opisowej, epicznej metody traktowania przedmiotu, o ile ta odpowiadała potrzebom i celom ich artyzmu.

Jeżeli poezja modernistyczna odwróciła się zupełnie prawie od plastyki i roztopiła w muzyce, to, prócz przyczyn ogólnych, o których wspominaliśmy wyżej, wpłynęło na to i względne ubóstwo indywidualności artystycznych, obdarzonych niekiedy wielkiemi, ale jednostronnemi zdolnościami i podnoszących swoje własne kalectwo do godności dogmatu. Z konieczności zrobiono cnotę.

Rzecz ciekawa, że Słowacki przeczuł i przepowiedział nadejście muzycznej fazy w poezji

W „Pamiętniku“, wydanym przez Biegeleisena (1901), czytamy na str. 120. „Po wielkiej liczbie

dziś muzyków, kiedyś wielka liczba będzie harmonistyków poetycznych, piszących wiersze tylko dla dźwięku—aż pójdą wyżej...“

Ostatnie wyrazy tej przepowiedni świadczą, że Słowacki uważał muzyczność za stadjum przejściowe, nie za kres rozwoju poezji, która, zdobywszy nowy i doskonały środek ekspresji, nie może zatrzymywać się na miejscu, lecz musi dążyć ciągle naprzód...*)

Jeżeli więc Verlaine odrzuca w swojej „L'art poetique“ wszelki określony kształt i barwę, a wzdycha do półtonów muzycznych, to dowodzi tylko, że Verlaine był poetą muzycznym *par excellence* i że nie umiał radzić sobie z barwą i kształtem, jako narzędziem poezji nastrojowej.

Mglistość i nieokreśloność nastroju, który właśnie dlatego, że jest nieokreślonym i mglistym, wywywiera głębsze wrażenie psychiczne, nie wymaga bynajmniej absolutnego zaniku plastyki. Symbol może działać sugiestyjnie, może budzić całe szeregi nieokreślonych jasno, ale głębokich wzruszeń i rozlewających się szeroko asocjacji uczu-

---

*) Duch ludzki tak samo na formie traci. — Doskonała *stwardziałość myśli* w Homerze — mniejsza w Dancie — mniejsza w Byronie. W miarę jak duch świadomości większej nabywa—formy, które prawdę na pamięć wtłaczają, stają się *niepotrzebne*—a zatem już się nie jawią“. (Notatki i zapiski w raptularzu J. Sł. wyd. Gubrynowicza tom X. str. 405).

ciowych, czy ideowych, a być mimo to obrazem skończonym i jasnym, niekoniecznie pod względem logicznym, ale pod względem artystycznym.

Niema mytu bogatszego w pierwiastki nastrojowo liryczne, jak myt o Promoteuszu, niema legiendy, którąby wywoływała w piersi człowieka więcej niejasnych, a jednak silnych objaw i tesknot, jak legienda o Fauście, lub Don Juanie, a jednak wszytkie te subjektywne płody wyobraźni ludzkiej dały się ująć, w części przynajmniej, w jasną i pełną formę plastyczną.

Zresztą, czy Böcklin, plastyk z krwi i kości, nie jest współcześnie jednym z największych poetów lirycznych? Czyż nie zdołał wyśpiewać, posługując się tylko barwą i kształtem, psychicznego nastroju swojej wyjątkowej duszy? A Rodin? A Vigeland? A Jacek Malczewski? A Wagner, który operował wszystkimi żywiołami artyzmu? A Wyspiański? *)

Słowem poezja nastrojowa, zamykając się zbyt ściśle w kole efektów muzycznych, a zaniedbując plastyczne, które się równie dobrze w twórczości podmiotowej zużytkować dadzą, popadła w pewną

---

*) A Żeromski w „Popiołach, „Walgierzu Wdałym", „Dumie" etc? A Katerla w „Róży"? Tu obrazy ultrarealistyczne, nieraz kojarząc się z niesłychanie subtelnym i głębokim nastrojem, zmieniają się w potężne i pełne wyrazu—symbole.

A Berent w „Próchnie" i „Oziminie"?

monotonność i pozwoliła się prześcignąć innym rodzajom sztuki pod względem bogactwa, potęgi i wielostronności wyrazu.

Czują to sami moderniści i próbują osiągnąć syntezę wszystkich środków ekspresji, już to przez wprowadzenie do poezji wspomnianych uprzednio symbolów o formie epiczno-plastycznej, już też przez kojarzenie barw i woni z dźwiękami, pojęciami i t. p.

Wszystko to jednak są środki połowiczne, których na wielką skalę stosować nie można, gdyż same przez się nie wystarczą do stworzenia syntezy rozległej, potężnej i przemawiającej z równą siłą do wszystkich władz duszy ludzkiej. Bo chociaż te władze są objawami i organami jednej i tej samej potęgi wewnętrznej, posiadają one jednak pewną autonomję, z którą artysta, pragnący trafić do głębin serca ludzkiego, musi się liczyć, chociażby dlatego, żeby nie marnować energji na bezpłodne próby.

Nie przeczę, że można, nie troszcząc się o logikę „odtwarzać wrażenia według ich uczuciowego powinowactwa“ *); ponieważ jednak umysł ludzki,

---

*) Przybyszewski: „Na drogach duszy“, wyd. II, 1902. Niektórzy krytycy wyrazili zdanie, że rozbierać poważnie poglądów estetycznych Przybyszewskiego nie można, są to bowiem „niedorzeczności“. Otóż, aczkolwiek estetyka Przy-

bądź co bądź, reaguje i na „logiczne łączenie myśli,“ dlaczegóż więc usuwać logikę zupełnie z arsenału środków ekspresji artystycznej? Dlaczego wyrzekać się dobrowolnie jednego z wypróbowanych gatunków broni? Czyż Edgar Poe np. nie wywoływał niekiedy efektów nastrojowych, posiłkując się wyłącznie metodą logicznego rozumowania?

Szukanie dróg nowych nie pociąga za sobą koniecznie i nieodwołalnie ruiny starych. Sztuka, jak i wszystko na świecie, rozwija się ewolucyjnie, nie rewolucyjnie. Rozrost subjektywizmu zmienił potrzeby i aspiracje estetyczne człowieka, ale

---

byszewskiego, jak estetyka każdego artysty, jest jednostronną, swoją drogą, jeżeli idzie o kwestję stosunku uczucia do logiki, to tylko lekceważenie nowszych badań psychologicznych i estetycznych może ośmielić kogoś do załatwienia się z tym ważnym problematem na poczekaniu, bez wniknięcia w głąb rzeczy. Ponieważ dotykałem tych spraw w studjach p. t. „Cele sztuki“ i „Artyści i krytycy“ (w zbiorze „Twórczość i twórcy“), powracać tutaj do nich nie będę, zwrócą tylko uwagę, iż bardzo wielu psychologów skłania się ku mniemaniu, że pierwiastki intelektualne, logiczne grają we wzruszeniu estetycznem rolę drugorzędną, dodatkową, gdy czynniki zmysłowe i uczuciowe stanowią żywioł nietylko dominujący. ale niezbędny. Ciekawych odsyłam do prac Karola Groosa „Der aesthetische Genuss (1902), Jonas Cohna „Allgemeine Aesthetik“ (1901), Williama James'a „La théorie de l'emotion“ (przekład z angielskiego 1903), Ribot'a „Psychologja uczuć“ (przekład polski 1901), oraz Volkelta „System der Aesthetik“, tom I. str. 151—156 (1905).

nie zmienił samej istoty jego wrażliwości, na którą można działać najrozmaitszymi środkami, począwszy od niejasnych sugiestji uczuciowo-muzycznych, a skończywszy na wyrazistej i logicznej plastyce.

Symbol pojedyńczy, choćby najwymowniejszy, jest tylko analogją cząstkową: daje on obraz chwilowego nastroju, nie obraz wszystkich tajników, blasków i ciemności, przepełniających duszę każdego wielkiego poety.

Chcąc odtworzyć ów świat wewnętrzny w całej okazałości i pełni, trzeba z konieczności użyć całego szeregu obrazów, symbolów i analogji zmysłowych, związanych ze sobą organicznie jakąś nicią przewodnią.

W ten sposób wyłonił się samoistny świat dziwów z ducha Dantego, Wagnera, Walmikiego, Wyasy i — Słowackiego.

Są to fakty, świadczące, że do stworzenia epopei nastrojowej nie wystarcza sam nastrój liryczny, lecz że musi on opleść się dokoła jakiegoś pnia ideowego i posiłkować wszystkimi środkami ekspresji artystycznej, nie wyłączając plastyki.

Idea, wiążąca ze sobą pojedyńcze obrazy i symbole, może być sama przez się symbolem ogólniejszej natury, ale czemkolwiek jest, istnienie jej w utworze szerokiej miary, w epopei, symfońji, romansie, czy tragiedji, należy do konieczności, po prostu ze względów technicznych, ze względów, że tak powiemy, perspektywy artystycznej. Bez

nici logicznej, wiążącej rozproszone momenty nastrojowe w jedną całość, rozbije się ona na szereg atomów, na luźny zbiór pojedyńczych i samodzielnych utworów, które nie dadzą pełnej i skończonej syntezy ducha artysty — co przecież stanowi cel sztuki nowoczesnej *).

Otóż, jak wiemy, w poezji doby najnowszej—jeżeli się wyłączy Nietzschego i Wagnera—nie pojawiło się dotąd dzieło, które byłoby współcześnie bogatą syntezą subjektywnych wrażeń, myśli i uczuć danej indywidualności twórczej, a zarazem krystalizacją wszystkich środków ekspresji, zarówno plastycznej, jak i muzycznej **).

Jeden tylko utwór posiada te właściwości, a jest nim— „Król-Duch“ Słowackiego.

„Komedja Boska“ Dantego, oraz „Ramayana“ i „Mahabharata“ są wyrazem nastroju duchowego

---

*) Suggérez tout l'homme par tout l'art. (Charles Morice, Litt. de tout á l'heure).

**) C. Mauclair w swojem studjum „Le symbolisme en France“ twierdzi, że wielkie dzieła tego typu są niemożliwe. „L'allegorie n'est pas un element fondamental de création. Tout au plus ses procédés se supportent-ils dans le développement restreint du conte et du poeme. Appliqués à une oeuvre longue, ils deviennent intolérables“. Otóż „Król-Duch“ samem swojem istnieniem przeczy temu twierdzeniu.

pewnych ras i epok raczej, niżeli indywidualności samych twórców. „Prometeusz rozpętany“ Shelleya odtwarza i rozwija w sposób nastrojowo-liryczny tylko końcowy moment wspaniałego mytu greckiego. „Król-Duch“ zaś, zrodzony samoistnie w wyobraźni poety, ogarnia tak szerokie horyzonty, stapia w sposób nawskroś subjektywny tyle pierwiastków dziejowych, mytycznych, filozoficznych i uczuciowych w jedną nastrojową całość, iż może być uważany za epopeję *par excellence* „modernistyczną“, zwłaszcza, że forma, w jaką poeta odział swoje podmiotowe wizje, jest, jak u Wagnera, również formą syntetyczną, t. j. harmonijnym zespołem wszystkich typów i środków sztuki.

Niedość jednak postawić podobne twierdzenie, należy go dowieść.

Zostawmy na chwilę „Króla-Ducha“, a wróćmy do ogolnej charakterystyki Słowackiego.

II.

SYNTETYCZNY CHARAKTER TWÓRCZOŚCI SŁOWACKIEGO. POŁĄCZENIE PLASTYKI I MUZYKI. KOLOR U SŁOWACKIEGO. SYMBOLICZNO-NASTROJOWY CHARAKTER KOLORYSTYKI. PRZYKŁADY. SŁYSZENIE BARWNE. ORYGINALNOŚĆ OBRAZOWANIA. ŚWIETNOŚĆ BARW.

Wiemy, że Słowacki jako poeta zbliża się pod wieloma względami do wymagań estetyki moderni-

stycznej; wiemy również, że utwory jego, jak i dzieła nowoczesnych pisarzów, przesycone są t. zw. nastrojem.

Zbadajmy teraz charakter owego nastroju, oraz środki, jakimi posługuje się poeta, żeby oddziałać na duszę czytelnika.

Krasiński, zdając sprawę z wrażenia, jakie na nim robią wiersze Słowackiego, mówi innymi wyrazami toż samo prawie, co Małecki, ale zwraca uwagę na dwa punkty, pominięte przez autora pierwszej biografji.

Subjektywny nastrój utworów Słowackiego, zwany przez śpiewaka „Nieboskiej“ siłą odwcielań, przypomina mu przedewszystkiem muzykę, która, jak wiemy, przesyca dziś wszystkie dziedziny artyzmu.

„Ogół poezji Słowackiego ma za formę ciągłe pojedyńczych cząstek stawianie i znoszenie, tworzenie i niszczenie — i utrzymuje się następstwem tych znoszeń, raczej ruchem, niż postacią — tak, jak muzyka *).

„Pęd tej siły, poczęty z dołu, a bijący ku górze, stara się, jak muzyka, ciągłem drganiem cząsteczek i roztapianiem kształtów, wyrazić wes-

---

*) Krasiński „Kilka słów o Juljuszu Słowackim“, cytowane u Małeckiego i u Hösicka (Juljusz Słowacki).

tchnienia wszystkich ciał natury i rwania się wszystkich myśli ducha ku niewidzialnemu światu nieskończoności“.

„Ojciec zadżumionych“ przypomina Laokoona i Ugolina, ale, jak powiada Krasiński, „ani u rzeźbiarza greckiego, ani u toskańskiego gibelina nie zapożyczył się Słowacki: oni ból nad wszystkie bóle wydali plastycznie, kiedy Słowacki, jak zwykle, raczej następstwem muzykalnem, niż kamienną posągowością“.

„Któż, czytając „W Szwajcarji“, lub Anhellego, nie dozna mistycznej tęsknoty? Komuż te dwa arcydzieła wewnętrznej melodji ducha nie zostawią po sobie jakby uczucia, że wszystko już przeminęło, że, co światłem było, już nie jaśnieje, co łzą — już nie płynie, co chwałą — już nie połyska“.

Krótko mówiąc, Słowacki, jako poeta, należy zdaniem Krasińskiego, do typu twórców muzycznych, gdy Mickiewicz przedstawia najpiękniejsze wcielenie typu plastycznego.

„Mickiewicz—to Michał Anioł naszej poezji: jedna z rąk jego spoczywa na posągu Litawora, a druga zawieszona w górze nad ciągiem postaci umarłych, narodowych, przekutych już także w posągi wiecznego wspomnienia. Tym uwiecznionym na imię „Pan Tadeusz“.

Do tej pory cytaty z Krasińskiego stwierdzają tylko to, cośmy wyżej kilkakrotnie powtarzali, a mianowicie, że Słowacki jest, jak i poeci nowocześni, śpiewakiem nastrojowo-muzycznym.

W dalszym ciągu jednak Krasiński dodaje, że „Słowacki nie urodził się rzeźbiarzem, jak Mickiewicz, lecz muzykiem, w którego muzyce płyną farby Corregia i Rafaela, niesione Beethovena tonami“.

Znaczy to, że Słowacki był wprawdzie w pierwszym rzędzie muzykiem, w drugim jednak — kolorystą.

Później Klaczko, podobno, nazwał autora „Balladyny“ — „Weronezem poezji polskiej“ i porównanie to do dziś dnia kursuje, jako moneta pełnej wartości i wagi.

Otóż, pomijając to, że Słowackiego, jako artysty, nie można w żaden sposób zestawiać z plastykami czystej wody, w rodzaju Rafaela, Corregia i Pawła Weroneze, gdyż — jak zobaczymy później — zbliża on się do innego, bliższego nam typu malarzy i rzeźbiarzy, swoją drogą, nie podobna zaprzeczyć, iż w obserwacjach Klaczki i Krasińskiego tkwi pewna doza prawdy.

U Słowackiego jest „kolor“, czyli element plastyczny, nad którym muzyka dominuje wprawdzie, niosąc „farby Beethovena tonami“, którego jednak nie przytłumia zupełnie, jak np. u Novalisa.

Czy Słowackiego jednak można nazwać „kolo-

rystą“ w malarskiem, wzrokowem tego słowa znaczeniu?

Stanowczo nie.

Koloryt w terminologji malarskiej oznacza nie siłę i bogactwo pojedyńczych plam barwnych, lecz harmonijny pomiędzy nimi stosunek, z uwzględnieniem warunków i wpływów oświetlenia w danym momencie i miejscu.

Autor „Pana Tadeusza“, jak tego dowiódł Witkiewicz w swojej świetnej rozprawie *), był nietyle rzeźbiarzem, ile właśnie kolorystą w poezji, gdyż odtwarzał nietylko lińje, oraz barwy lokalne, lecz i zmiany, zachodzące w nich pod wpływem większego, lub mniejszego natężenia światła, liczył się z perspektywą powietrzną, optycznem działaniem kontrastów etc.

Podobnych subtelności kolorystycznych świadczących o wzorowaniu się na naturze realnej, spotykamy u Słowackiego bardzo niewiele.

Kiedy niekiedy dla efektu humorystycznego zaznaczy on, że pan Rzeczniczki, goniąc za porwaną jejmością.

Butów cholewy pokazuje s z a r e,

na ogół jednak nie troszczy się prawie wcale o t. zw. kolory lokalne, zastępując je, że się tak wy-

---

*) Mickiewicz jako kolorysta.

razimy, barwami symbolicznemi, opartemi na analogjach ze lśniącym światem szlachetnych kruszców i drogich kamieni, oraz fenomenów astronomiczno-meteorologicznych.

Srebro, złoto, rubiny, szafiry, szmaragdy, perły, słońca, gwiazdy, błyskawice, zorze, tęcze, komety, rzadziej żywo zabarwione materje i kwiaty — oto zjawiska świata zewnętrznego, dostarczające autorowi „Króla-Ducha“ materjału do porównań kolorystycznych.

Mówimy porównań, gdyż Słowacki rzadko odtwarza kolor bezpośrednio, lecz zwykle przedstawia go za pomocą jawnego, a częściej jeszcze ukrytego porówania z przedmiotem, który jest niejako synonimem, krystalizacją, symbolem danej barwy w jej największej, oraz najstalszej świetności i blasku.

Kolor żółty więc prawie zawsze pod piórem poety zmienia się w złoto; kolor biały — w srebro, lilje, lub alabaster; czerwony — w koral, krew lub różę; zielony w szmaragd; niebieski — w szafir lub turkus i t. p. Każde ognisko światła staje się słońcem; każdy refleks — błyskawicą; wszelka gra barw — tęczą i t. p.

„W Szwajcarji“ płowe sarny przedstawiają się poecie w barwie złota, oczy ich lśnią, jak błyskawice; mgła i śnieg mają kolor srebra; usta

kochanki są z „pereł i róży“, piersi jej — to „alabastry widne, choć zakryte“; łzy jej — to brylanty.

We fragmentach z dalszego ciągu „Pana Tadeusza“, trznadle są również złote; zimorodek leci „niby anioł w równi złote skrzydła trzymający“. Napoleona twarz.

> jak marmur niezmienna
> Owszem rzekłbyś, że bielsza od mrozu — promienna,
> Jak miesiąc złota.

W „Nowej Dejanirze“ hr. Respekt każe na cześć gości z północy „srebrnym cukrem wysypać dziedziniec“.

Jeżeli w dziełach, odtwarzających życie realne, autor nie troszczy się prawie wcale o realny koloryt, to w poematach fantastycznych roztacza z większą jeszcze swobodą najwspanialsze barwy i blaski, ale barwy i blaski, podniesione do takiej potęgi, że tracą niekiedy zupełnie charakter optyczny, ziemski, i zamieniają się w jakieś promieniste emanacje ducha, będące niejako syntezą kolorów i dźwięków z uczuciem i myślą.

A określenie powyższe nie jest bynajmniej metaforą.

Słowacki sam zdawał sobie doskonale sprawę z syntetycznej natury swojego języka i stylu i dążył świadomie, o ile tego wymagała potrzeba, do

łączenia wrażeń wzrokowych i słuchowych w jedną niepodzielną całość, w jedną subtelną, lśniącą i dźwięczną zarazem tkaninę, w którą odziewał swoje wewnętrzne uczucia, myśli i wizje.

Najdoskonalszy typ mowy: język duchów, w których istnienie i działanie wierzył poeta głęboko i szczerze, przedstawia mu się właśnie, jako barwny równoważnik słów, dźwięków i pojęć, działający współcześnie na oko, ucho i—serce:

Gdzieś z ostatecznej krainy zachwyceń
Przyszły te duchy i nauczyciele,
Bez słów i dźwięków i bez tych przesyceń,
Które duchowi są od nauk w ciele.
Ci—za pomocą różnych się oświeceń
I blasków—szybom podobni w kościele
Wymalowanym—z myśli tłomaczyli,
Jak kwiat, gdy zamknie się i znów rozchyli.

Język z słonecznej był miłości wzięty,
Nią złoty... gdy się zniżał—malowany—
Lecz cały wielki, otwarty, natchnięty
I niemówiony, lecz z ducha błyskany.
Jak dziecko krzyczy „ach"! na dyjamenty,
Tu ogień widząc złoty—tam rumiany,
Bo wszystkich złowić płomyków nie może:
Tak ja, słysząc twój język ducha, Boże,
Ścisnąłem chmurę purpurową, chłodną
A to ściśnięcie było znakiem słuchu...

W innej znowu strofie „Króla-Ducha“, który jest niewyczerpaną i niewyzyskaną dotąd kopalnią uwag autokrytycznych, poeta powiada:

Któżby, nie zajrzawszy
W krainy ducha, wiedział, co to znaczy,
Że jednych słów jest kolor w oczach krwawszy
Inne, jakoby z tęcz wite przez tkaczy;
A drugie—całą woń swoją wylawszy,
Gdy przyjdą na ton wieszczowi w rozpaczy,
To w długą rymu kładną się kolumnę,
Bezwładne—ciche—jako trupy w trumnę.

Możnaby z tego wnosić, że Słowacki posiadał zdolność „barwnego słyszenia“, że pewne dźwięki i pojęcia łączyły się u niego z pewnemi barwami.

Fenomen ten, znany w psychologji pod francuską nazwą „audition colorée“ (synopsja chromatyczna), istnieje rzeczywiście w formie zaczątkowej prawdopodobnie u większości ludzi, w formie rozwiniętej u wyjątkowo czułych osobników.

Zwrócili na to uwagę i romantycy niemieccy, a zwłaszcza gieńjalny nastrojowiec Hoffman, autor, muzyk i malarz w jednej osobie. Pisze on w fantastycznym pamiętniku, noszącym tytuł „Kreisleriana“.

„Nietyle w marzeniu sennem, ile w stanie półjawy, poprzedzającej zaśnięcie, odkrywam łączność pomiędzy barwami, tonami i woniami. Zdaje mi się, jakgdyby wszystko to powstało w jednaki, tajemniczy sposób z promienia

świetlnego, by się potem skojarzyć w jeden wspaniały koncert“ *).

Otóż analogicznych wrażeń doznawał i Słowacki, jak świadczy nietylko przytoczona wyżej strofa o „kolorze słów“, lecz i ustęp z autobiograficznego feljetonu p. t. „Krytyka krytyki i literatury“, napisanego dla „Orędownika“, ale wydrukowanego po śmierci poety **).

W ciekawym tym dokumencie autor „Lilli Wenedy“ wyznaje, że przy tworzeniu dzieł „jakieś monotonne usposobienie duszy harmonizuje wszystko i oblewa jedną barwą, tak, że po napisaniu dziwię się sam kolorytowi, który moje dzieło jedno od drugiego rozróżnia, a wytłomaczyć tego nie mogę inaczej, jak powiedziawszy Wam, że mi się mój „Sen nocy letniej“ wydaje błękitnym i księżycowym, a „Makbet“ — szarym i czerwonym obrazem ***).

---

*) Baudelaire mówi prawie toż samo:

O métamorphose mystique
De tous mes sens fondus en un!
Son haleine fait la musique,
Comme sa voix fait le parfum.

**) Staraniem Dr. Bolesława Erzepskiego. Dzieła J. Sł. wydanie Gubrynowicza tom X (str. 89—99).

***) Poeta ukrył się pod maską Szekspira, „Sen nocy letniej“ więc oznacza świat duchów w „Balladynie“, a „Mak-

Realność i względną częstość tego zjawiska psychicznego stwierdzono dziś naukowo, a poeci szkoły modernistycznej umieli wydobyć z niego nowe efekty „nastrojowe“.

Czy odkrycie owej właściwości, zmieniającej się bardzo silnie względnie do obserwowanego osobnika, odegra w sztuce tak szeroką rolę, jaką jej przypisują estetycy najnowszego kierunku *)—tego

bet“ jej żywioły i sceny tragiczne. Rzeczą godną uwagi jest fakt, że Flaubert, ten krańcowy realista i objektywista, doznawał wrażeń podobnych. Przyznał on się Goncourt'om, że, pisząc „Salambo“, pragnął stworzyć coś purpurowego (faire quelque chose pourpre). W „Madame Bovary“ chciał oddać kolor pleśni (couleur de moisissure de l'existence de cloportes). (Por. Journal des Goncourt, I, 366).

*) Baudelaire zaznacza w jednym z sonetów:

Jak oddalone echa, wiążące się w chóry,
Tak sobie w tajemniczej głębokiej jedności,
Wielkiej, jako otchłanie nocy i światłości,
Odpowiadają dźwięki, wonie i kolory.

(Przekł. Langego).

Przybyszewski zaś powiada: „Dźwięk może i rzeczywiście wywołuje potopy barw, woń jakiegoś kwiatu wywołuje zupełnie przeciwne konglomeraty wrażeń, a zaledwie dostrzegalny przebłysk jakiejś barwy może w nieświadomości (t. j. w bezwiednych głębinach duszy) wywołać całe życie w nieskończonej perspektywie. A więc zasadniczą cechą „nowej“ poezji, nowych prądów, jest odtwarzanie wrażeń według ich uczuciowego powinowactwa, bo dwa różne wrażenia mogą mieć ten sam uczuciowy rdzeń“.

rozbierać nie będziemy, wystarcza nam stwierdzenie faktu, że Słowacki i na tym punkcie był poprzednikiem modernizmu, oraz że „słyszenie barwne“ wpłynęło do pewnego stopnia na charakter jego poetycznego kolorytu.

Przybyszewski bierze kwestję z najogólniejszego stanowiska, kładąc nacisk tylko na niewątpliwe pokrewieństwo uczuciowe różnorodnych wrażeń zmysłowych, ale nie wchodząc w szczegóły konkretne. Francuzi jednak próbowali zbudować na zjawisku „słyszenia barwnego“ całą estetykę. Za punkt wyjścia posłużył im znany sonet jednego z pierwszych symbolistów, Artura Rimbaud, który pół żartem, pół serjo połączył dźwięki samogłosek z pewnemi barwami w stałe pary wrażeniowe: A miało być czarne, E—białe, I— czerwone, U—zielone, O—niebieskie.

A noir, *E* blanc, *I* rouge, *U* vert, *O* bleu, voyelles
Je dirai quelque jour vos naissances latentes,
A noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombillent autour des puanteurs cruelles;
Golfe d'ombre, *E* candeur de vapeurs et des tentes,
Lance des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombrelles:
I, pourpres, sang craché, rire des levres belles
Dans la colére ou les ivresses penitentes;
U, cycles, vibrements divins des mers virides
Paix de pâtis, semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux
O supreme Clairon, plein de strideurs étranges
Silences traversés des Mondes et des Anges:
O—l'omega, rayon violet de ses yeux.

Sam autor tej dowcipnej błyskotki nie uważał swego subjektywnego przekładu dźwięków na barwy za powszechnie obowiązujący; Gustaw Kahn nazywa ten sonet „paradoksem,

Niedarmo Krasiński nazwał Słowackiego „muzykiem, w którego muzyce płyną farby niesione tonami“.

Nie znaczy to wcale, żeby w wyobraźni autora „Króla-Ducha“ dany dźwięk zlewał się stale

---

wykładającym jedną z możliwych harmonji rzeczy“. René Ghil atoli stworzył, wychodząc ze spostrzeżeń, zawartych w wierszu Rimbaud'a, całą poetykę „ewolucyjno-instrumentacyjną“, utożsamiając dźwięki samogłosek z kolorami z jednej, a instrumentami muzycznymi z drugiej strony. U—miało odpowiadać kolorowi złota i brzmieniu trąb, klarnetów. I—to błękit, a zarazem dźwięk kontrabasu i skrzypiec, etc. W analogicznym duchu tworzył w Niemczech Stefan George, pragnąc za pomocą „kolorytu“ samogłosek oddawać koloryt opisywanych przedmiotów.

Daneben war der Raum der blassen Helle
Der weisses Licht und weissen Glanz vereint
Das Dach ist Glas, die Streu gebleichter Felle,
Am Boden Schnee und oben Wolke scheint.

„Blade“ samogłoski *a* i *e* mają odtwarzać białość przedstawianej miejscowości. Błąd powyższej teorji polegał na tem, że wyniki wrażeń czysto subjektywnych podnosiła do godności zasady ogólnej, i że na jednym, drugorzędnym czynniku budowała ciasny systemat, obejmujący całą twórczość poetycką. Swoją drogą, niepodobna zaprzeczyć, że kojarzenie barw z dźwiękani i pojęciami może być źródłem ciekawych efektów stylowych i nastrojowych. Przekonamy się o tem, rozpatrując w dalszym ciągu poezje Słowackiego.

Prócz tego, jest rzeczą pewną, że, jak wykazały badania Helmholtza, każda samogłoska, wskutek t. zw. „obertonów“ które przy jej wymawianiu powstają, posiada pe-

i ściśle z jedną i tą samą barwą i żeby ta barwa nie miała absolutnie żadnego objektywnego i gienetycznego związku z pojęciem, jakie ów dźwięk przedstawia.

Nie, „słyszenie barwne“ nie jest u Słowackiego, jak u „instrumentystów“ francuskich zasadą

---

wien specjalny koloryt muzyczny, wyróżniający ją dźwiękowo od innych samogłosek. Jest nawet prawdopodobne, że Rimbaud wiedział coś o rezultatach badań uczonego niemieckiego nad akustyką i zużytkował te wiadomości w sposób nieco fantastyczny. Co do związku różnych wrażeń zmysłowych między sobą, czyli t. zw. synestezji, to fizjologowie, psychologowie i estetycy zwrócili na nią już dawno uwagę. Jeszcze w 1876 r. Fechner w dodatku do swojej epokowej „Vorschule der Aesthetik“ rozpisał się dość szeroko o „barwnych wrażeniach, wywołanych przez samogłoski“. Późniejsze badania Bleulera i Lehmanna (Zwangmässige Lichtempfindungen durch Schall 1881) oraz Hensena wykazały, że słyszenie barwne nie należy do zjawisk wyjątkowych, gdyż blizko 1/8 ludzi posiada tę właściwość. (Por. także H. Kaiser „Über Association von Worten und Farben“, Epstein „Über farbiges Hören“ 1895). Jeżeli na synestezji oka i ucha (synopsja chromatyczna) nie można opierać całokształtu estetyki, to jednak dążenia pojedyńczych artystów do takiego celu charakteryzują ogólną tendencję syntetyczną sztuki dzisiejszej. Ta potrzeba łączenia i mieszania ze sobą środków, właściwych różnym typom sztuki, jest dziś tak wyraźną, że zwróciła na siebie uwagę nietylko specjalistów, ale i powierzchownych obserwatorów. W dowcipnej parodji wysiłków modernizmu niemieckiego (Die Insel der Blödsinnigen, Berlin 1902) czytamy następującą charakterystykę artystów współczesnych:

estetyczną, do której poeta się formalnie stosuje; nie jest również objawem anormalnym, zbliżającym się do granic patologicznych, nie: jest to tylko nadzwyczajna czułość, bezprzykładna zdolność chwytania i odtwarzania tajemniczego, a jednak rzeczywistego związku, istniejącego pomiędzy wszystkiemi wrażeniami zmysłowemi.

Zdolność tę posiadają w mniejszym, lub większym stopniu wszyscy prawdziwi poeci, gdyż ostatecznie cała technika poetycznego odtwarzania zewnętrznych przedmiotów, czy stanów wewnętrznych ducha, polega na budzeniu w umyśle czytelnika odpowiednich wyobrażeń za pomocą rytmicznej i logicznej kombinacji słów. A cóż to jest słowo? Jest to dźwiękowa krystalizacja, streszczenie całego szeregu procesów psychicznych, jest to suma olbrzymiej masy wrażeń różnorodnego typu, zaklętych w jeden ton.

U każdego więc artysty, który posługuje się

Sie dichten in Farben und malen in Tönen
Und machen ein Mischmasch aus allem Schönen;
Sie spielen Klavier auf ihren Paletten
Und pinseln Tragödien und Operetten,,
Sie singen Gebäude in toller Verirrung...

Karykaturzysta nie odbiegł tym razem zbyt daleko od prawdy.

mową, jako materjałem twórczym, słowa, będące dla większości ludzi tylko suchemi abstrakcjami, zmieniają się w żywe istoty, w ogniska różnorodnych bodźców psychicznych, w mistyczne źródła, skąd płyną współcześnie barwy, dźwięki i wonie.

Jeden atoli z poetów, jak np. Mickiewicz, więcej kładzie nacisku na przedmiotowy związek dźwięku i rzeczy, ukryty w każdem słowie, drugi, jak Słowacki, postępuje z pewną, niekiedy znaczną dowolnością, i, nie troszcząc się zbytecznie o najbliższą i najlogiczniejszą, że tak powiemy, asocjację dźwięku słownego z zawartem w jego ramach pojęciem, szuka pokrewieństw dalszych, mniej znanych i widocznych dla ogółu.

Dlaczego jeden wybiera taką, a drugi inną drogę? To tajemnica ich organizacji psychicznej, którą można stwierdzić, ale trudno zbadać. W każdym razie właściwość podobna stoi zawsze w ścisłym związku z ogólnym charakterem twórczości danego poety.

Każda rzecz, na którą Słowacki patrzy, wyjątkowo tylko przedstawia mu się w swojej naturalnej, pospolitej, elementarnej postaci. Wyobraźnia poety przerabia w tej chwili odebrane wrażenie na coś nowego, niezwykłego i często bardzo odległego od prawdy realnej.

Jeżeli Mickiewicz porównał karczmę żydowską

„z przodu do korabia, a z tyłu do świątyni“, w dalszym zaś ciągu do „żyda, gdy się, modląc, kiwa“ — to w porównaniach tych nie zatracił ani jednego charakterystycznego szczegółu rzeczywistości, tylko spotęgował i ożywił wrażenie, jakie na każdym widok podobnego budynku sprawia.

Słowackiemu drewniana oberża, w której rozlega się wesoły gwar tańczących, nasuwa na myśl „skrzypce olbrzyma napełnione Mirmidonami“. (Listy, II, 204).

To porównanie jest tak niespodziewane, tak nie ma związku z istotą opisywanego przedmiotu, że budzi nie jego obraz, lecz szereg wrażeń ogólniejszej natury: nasuwa jakieś wspomnienie bajek o wielkoludach, igrających z lilipucim rodem człowieczym, jakieś mgliste refleksje o słabości i lekkomyślności naszej i t. p.

Smugi deszczu są u Słowackiego „strunami“, chmara ćwierkających wróbli — „harfą szarą“; szkło gdy pęka, „nie mogąc wytrwać ogniowi“ — staje w „gwiaździstych ranach“; stary połatany płaszcz rapsoda zmienia się w „błękitną chmurę“; jego noga

Bosa dziś świeci przed memi oczyma
W obwiązkach srebrna, jak muszla pielgrzyma.

Wrota, których zawiasy nie skrzypią, zostały

cichością oliwy
Do zamilczenia jęków przymuszone.

Najpospolitsze zjawisko, obraz, czyn, zmienia się pod piórem poety w coś wytwornego, eterycznego i — niezwykłego *).

Zamiast życzyć nikczemnikom haniebnej śmierci, powiada, że „radby uczynić ich na lauru drzewie—liśćmi“. Księżyc, „idąc po fali“, nie błyszczy po prostu, lecz „szeleści złotem“.

Słowem, autor „W Szwajcarji“ umie, że użyjemy staroświeckiego wyrażenia „w przyjemny sposób zadziwiać“—co Novalis uważał za istotę poetyki romantycznej, twierdząc, iż zadaniem artysty jest uczynić dany przedmiot nowym, obcym, a zarazem znanym i pociągającym **).

Traktowanie kolorów stanowi u Słowackiego tylko szczególny przypadek owej metody subjektywnego traktowania rzeczywistości.

Jeżeli Mickiewicz, opisując strumyki wódki, miodu i piwa, lejące się z beczki, mówi

---

*) Nawet komizm i humor u Słowackiego posiada jakiś odrębny charakter. Np. sławne zwroty w mowie Fantazego (Niepoprawni): „Duchowi memu dała w pysk i poszła“, albo: „Rzekłem, że sercem się nad nią lituję—że mi potrzebna jest dusza siostrzana—*jak rękawiczce nieparzystej druga—z tej samej pary i z tego numeru*, i tp. i tp.

**) Die Kunst auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend—das ist die romantische Poetik. Novalis, Schriften, II, 264. Wiedeń 1820.

Jeden biały, jak srebro, krwawnikowy drugi,
Trzeci żółty, troistą w górze grają tęczą,

to obraz ten, potęgując barwne wrażenie rzeczywistości, nie odbiega od niej zbyt daleko.

Słowacki bez wątpienia nie byłby tak dyskretnym w koloryzacji: zamiast powiedzieć biały, jak srebro — powiedziałby wprost srebrny, a zamiast żółty — złoty, lub słoneczny.

Wogóle, jak wiemy, lubi on brać *maximum* barwy pokrewnej danemu kolorowi lokalnemu, i w dodatku używa zawsze prawie barw lśniących, dających silne, ale jednostajne refleksy i słabo się zmieniających pod wpływem różnic oświetlenia.

Nietylko w oczach swoich bohaterów i bohaterek widzi „gorejące rubiny“ lub „łagodne ametysty“: prosty bocian, który zbudował gniazdo na kominie chaty wieśniaczej, daje mu temat do odegrania całej symfońji kolorów:

Dziś jeszcze widzę—jakby w tajemnicy
   Najgłębszej ducha mojego—tę chatę
Na szmaragdowych łąkach, przy Kruszwicy
   Zapraszającą bociany skrzydlate.
Kat wielki wężów, król tej okolicy
   Miał gniazdo trawy srebrnemi brodate
Dziwnie świecące na wysokiej tyce—
Koło ubrane w komina iskrzyce.

Nie szkodziły mu jednak ognie złote,
   Lecz, jako źródło, szły prosto do góry
I, przebiwszy się przez dymu ciemnotę,
   Czyniły różę ognistą z purpury.

Widziałem dziwną aniołów robotę
Około ptaka, ich tęczowe sznury,
Czyniące nieraz, że chata — kościołem,
Koło miesiącem było, ptak — aniołem.

Ten cudny wytrysk barw i płomieni zniszczył prawie bez śladu prosty i szary obrazek rzeczywistości, stawiając na jego miejscu jakieś czarodziejskie widziadło.

III.

ŁĄCZNOŚĆ BARW Z NASTROJEM UCZUCIOWYM. LOGIKA I KONSEKWENCJA SYMBOLIKI. BARWY, DŹWIĘKI I IDEE. POCZUCIE LINJI I RUCHU U SŁOWACKIEGO.

Dlaczego jednak, pomimo że Słowacki używa stale niewielkiej względnie liczby jednych i tych samych barw o najwyższem natężeniu, nie harmonizując ich, jak malarze i Mickiewicz, przez uwzględnienie perspektywy powietrznej i warunków oświetlenia, dlaczego, mimo to wszystko, nie wpada w dekoracyjną monotonność?

Dlaczego, operując prawie ciągle „jubilerskim“ materjałem plastycznym, tworzy coś więcej nad bogate naszyjniki i przecudowne ornamenty?

Jakim sposobem trafia za pomocą tych olśniewających, potężnych, ale chłodnych i jednostajnych barw do głębin naszej duszy, roztwierając przed nią mistyczne horyzonty uczuć i myśli?

Dlatego, że Słowacki, pomimo dekoracyjnej formy, nie jest dekoratorem, tylko poetą w najgłębszem znaczeniu tego wyrazu. Że, sypiąc garściami perły, djamenty i złoto, czyni to, nie dlatego jedynie, by upajać siebie i czytelnika ich wspaniałością, lecz dlatego, żeby z przeczystej, kryształowej barwy i blasku tych szlachetnych kamieni i kruszców tkać szatę dla swoich wizji wewnętrznych.

Wizje te są niekiedy tak dalekie, tak różne od rzeczywistości, że gdyby je odziać w kolory pospolite, straciłyby swój właściwy, nadziemski charakter; są zaś współcześnie tak potężne, tak zindywidualizowane, że niepodobna ich było rozwiewać zupełnie w bladą, bezbarwną i bezkształtną mgłę.

Pozostawała jedna droga: wybrać barwy bogate, szlachetne, rzadkie, a zarazem przezroczyste, trwałe, jednolite i sprawiające wrażenie samoistnych źródeł światła.

Takich barw właśnie dostarczyły poecie drogocenne minerały, zjawiska meteorologiczne, a po części i kwiaty.

I dlatego można o wszystkich fantastycznych postaciach poety powiedzieć to, co on sam mówi o duchach, dających nauki Popielowi:

Ci — za pomocą różnych się oświeceń
I blasków — szybom podobni w kościele
Wymalowanym — z myśli tłomaczyli,
Jak kwiat, gdy zamknie się i znów rozchyli.

Rzeczywiście, wizje Słowackiego podobne są pod względem plastycznym do — witraży kościelnych.

Harmonijność kolorytu tych barwnych, a zarazem nie realnych tworów, osiąga poeta nie na drodze malarskiej, lecz na drodze — muzyczno-lirycznej.

Jeżeli nie pojedyńcze pojęcia i uczucia, to pewne typy pojęć i uczuć kojarzą się u niego często z pewnymi typami ulubionych barw.

Rubin, purpura, są u Słowackiego synonimami, czy symbolami potęgi i grozy tragicznej.

Złowrogi i dręczony walkami wewnętrznemi tytan, Popiel, mówi, że mu

W powiekach rubin i błysk dziwny gore;
Powieki nożem zdają się przecięte,
A przez czerwoną, rubinową korę
Patrzy duch, widmo przeszłości przeklęte.

Duch ów, który za życia „tłoczył purpurowe ślady", przyjmuje w świecie zagrobowym kształt chmury purpurowej; wspomnienia jego zbrodni biegają za nim, jako światła, sny, upiory czerwone („Król-Duch").

Niekiedy, jeżeli idzie o potęgę tragiczną, znajdującą się w stanie upadku, rozkładu, to poeta łączy purpurę z kolorem zielonym.

Czarownica Pycha, ginąc, ukazuje „na prześcieradle ognistej purpury—twarz zielonego, jak trupi, koloru“.

Ametyst symbolizuje łagodność i czystość: Dobrawna

czysta z najczystszych na ziemi
Stała z oczyma w ziemię spuszczonemi,
Dwa z ametystów blaski, jak z krynicy,
Lały się ciągle, choć rzęsą pokryte.

Złoto, którego poeta bardzo często używa i nadużywa, mniej ma określoną rolę, choć przeważnie występuje, jako barwa połączona z wyobrażeniami dodatniemi. Napoleon ma twarz „złotą“; kochanka jest „złotym snem“, „złotym“ aniołem, tradycje ludowe są złotymi upiorami i t. p.

Naturalnie, nie twierdzimy wcale, że Słowacki nie odstępował nigdy od tego symbolizmu, że zawsze pewne wyobrażenia przybierały taki, a nie inny charakter kolorystyczny. Nie o to nam zresztą w gruncie rzeczy idzie. Chcieliśmy tylko dowieść powyższymi cytatami, że dany kolor nigdy nie był użyty li tylko dla efektu, dla ozdoby, dla podniesienia blasku wiersza, lecz że zawsze uzmysławiał jakieś wrażenie wewnętrzne, wypowiadał jakieś uczucie.

Słowacki nie osadzał w swoich strofach pereł

i rubinów, jak jubiler, nie troszcząc się o nic innego, prócz dekoracyjnej harmońji plam, lecz używał ich, jako środków charakterystyki psychologicznej, jako czynników do spotęgowania nastroju duchowego.

Ze stanowiska realnego, człowiek o złotej, czy zielonej twarzy i rubinowych, ametystowych, lub bursztynowych oczach, może się wydać absurdem; ze stanowiska czysto malarskiego podobna surowa kombinacja jaskrawych kolorów może być grzechem przeciwko harmońji kolorystycznej—to prawda, ale Słowacki nie jest ani realistą, ani kolorystą, lecz poetą subjektywnym, który posługuje się barwami, nie dlatego, żeby wywoływać złudzenie wzrokowo-plastyczne, lecz dlatego, żeby budzić uczucia podobne do tych, jakie w nim samym zrodziła pewna myśl, idea, wizja, wrażenie.

Charakter i ton danej barwy dostraja się zawsze znakomicie do charakteru i tonu danego zdania, strofy, poematu; kolory przystosowują się do pojęć i dźwięków; harmońja muzyczno-liryczna dominuje nad harmońją malarską.

Twierdzenie to nie jest pustym frazesem, lecz faktem, którego istnienie można z łatwością stwierdzić, wczytując się z uwagą w dzieła Słowackiego.

Jeżeli eligijna tęsknota „W Szwajcarji“ przetapia się w barwy błękitu, srebra i kryształów, jeżeli w gromowych rapsodach „Króla-Ducha“ dźwięczą tony „purpurowe“, to, w razie potrzeby, poeta umie

złagodzić albo przyćmić blask tych kolorów i nadać im brudną matowość i szarość.

Tak np. kiedy Popiel, spełniwszy miljony ohydnych zbrodni, jedzie mordować swego najlepszego przyjaciela i najwierniejszego sługę, wojewodę Śwityna, autor daje tyranowi—twarz z grynszpanu i odziewa go w ciemny hełm ołowiany:

Ja przodem. W czerep czarny ołowiany
Ukrywszy głowę moją, jak w kapturze:
Bom w sobie uczuł wstyd nieopisany,
Twarz mieć, jak grynszpan, wzrok, jak ogień
[w chmurze.

Dlaczego autor, który żywy kolor łąk i drzew zestawia zwykle ze szmaragdem, wziął tym razem za termin porównania grynszpan? Dlaczego kładzie Popielowi na głowę, nie stalową, żelazną, miedzianą, srebrną, lecz ołowianą przyłbicę, kiedy wie o tem, że hełmów z ołowiu robić nie można, gdyż metal ten jest za ciężki, za miękki i za kruchy do podobnego użytku?

Czy to kaprys, przypadek? Nie. Bo ta grynszpanowa twarz i ten kaptur ołowiany powracają później kilkakrotnie; poeta kładzie nacisk na te materje i barwy, łącząc ich brud, szarość i jadowitość ze stanem duszy zbrodniarza w danej chwili.

Popiel, mocując się niedługo potem z zesłaną przez Boga kometą, „trawi ją jadów duchowych

grynszpanem", a „sto tysięcy iskier", idących od cudownej gwiazdy, przenika „ołowiany kaptur", pokrywający mu głowę. Nawet duch tyrana, ukazując się dla postrachu wojewodom, przybiera kształt „czarnego upiora" w ołowianym kapturze*).

Tak więc, jak kolory jasne, lśniące i czyste łączą się u Słowackiego najczęściej z wrażeniami natury podniosłej, tak kolory matowe, ciemne, pospolite uzmysławiają nizkość, zbrodniczość, ohydę moralną, lub też wogóle brak wyższych duchowych przymiotów.

Pogardzony przez aniołów Wodan jest „czarny jako stal—ciemny jak mogiła"; Ziemowit zaś, cnotliwy brat jego—to „róża rozkwitła i świeża". Ale dlaczego tym razem czarny jako stal, a nie jak ołów? Bo Wodan nie jest świadomym siebie tyra-

*) Ten „ołowiany kaptur" powraca raz jeszcze w rapsodzie V, kiedy Popiel, po szeregu wieków, wcielił się w Bolesława Śmiałego:

Żelazny teraz wam żywot opowiem,
Z twarzą podobną do tej strasznej twarzy,
Która pod szarym kaptura ołowiem,
Błyszczy się jak lód, a jak piekło parzy.

Porów. także Rapsod V, strof. XXIII—XXXII, oraz Warjant Rapsodu o Piaście, strof. XXII—wszędzie symboliczne znaczenie ołowiu przedstawia się jednakowo.

nem, złoczyńcą, zabójcą, tylko żywiołowym reprezentantem pogańskich, przeżytych już, ale, bądź co bądź, nie zbrodniczych sił ducha. Jakkolwiek więc w stosunku do nowych chrześcijańskich idei należy uważać Wodana za potęgę ciemną, nie można jednak skazywać go na nienawiść i pogardę.

Podobnych subtelności kolorystyczno-symbolicznych znajdziemy u Słowackiego, zwłaszcza w „Królu-Duchu“, całe szeregi. Jedna i ta sama postać może występować w rozmaitych oświetleniach, zależnie od uczuć, jakie w danym momencie obudzi w sercu poety.

Jeżeli, malując Popiela, Słowacki widzi w nim tylko wcielenie okrucieństw i zbrodni, to odziewa go w barwy mętne i brzydkie; skoro zaś przypomni sobie o tem, że poza krwawym tyranem ukrywa się wielki działacz ewolucyjny, kujący tytaniczną dłonią formy dla przyszłych przeobrażeń społecznych—otacza go w tej chwili tragiczną aureolą purpury i błyskawic.

Poeta zdaje się uznawać mistyczną hjerarchję barw, blasków, kryształów i kruszców:

Czem jest rząd dany *kruszcowi złotemu*
　　Nad metalami; czem *kryształy słone*
Muszą ustąpić *dyjamentowemu*,
　　Czem gasną *światła na słońcu* czerwone,
Tem właśnie święty głos ducha przemaga,
Że w nim jest *czystość* cudowna i waga.

Strofa powyższa jest poniekąd kluczem do zrozumienia tajników symboliki kolorystycznej Słowackiego. Uzmysławiając uczucia swoje, czy bohaterów, stosuje on poprostu hjerarchiczną skalę barw do hjerarchicznej skali stanów psychicznych.

„Cudowna czystość i waga uczuć“ znajduje wyraz w czystości i blasku porównywanych z nimi przedmiotów, i odwrotnie, mętność i nieszlachetność namiętności odbija się w szarzyźnie i brudzie łączonych z nią kolorów *).

---

*) Hjerarchiczna symbolika barw nie jest sztuczną alegorją, lecz łączy się ściśle z ewolucyjnym panteizmem Słowackiego, który we wszystkich objawach zmysłowych widział symbole ducha, wyzwalającego się stopniowo z pęt materji. Analogiczną myśl wypowiada poeta w Rapsodzie V „Króla-Ducha“ (strofa XXIV):

Bo wiedz, że pszczoły są sędziami kwiatów;
A kwiaty sądzą też niższe żywioły:
Ziemię i strumień, jak my z majestatów
Sądzimy niższe; nas — tylko anioły!
A są też sądy między sobą światów —
I są też słońca rozcięte na poły
Mieczami komet, których wielkie kroki
I twarze — pełnią złotych słońc wyroki.

Tu poeta daje szerszy obraz hjerarchji duchowej, do której ustalenia dąży ciągle cały kosmos, począwszy od najniższych żywiołów, przez kwiaty, owady, różne typy ludzkie, wyższe i niższe, aż do aniołów i całych „światów“, sądzonych i karanych przez wyższe „słoneczne“ potęgi.

Naturalnie, że koloryzacja, oparta na takiej symbolicznej, nie optycznej podstawie, nie może mieć nic wspólnego z kolorytem w malarskiem tego słowa znaczeniu. Że, pomimo to, koloryt Słowackiego sprawia na czytelniku silne wrażenie, pochodzi to z dwóch przyczyn.

Po pierwsze, poeta nie posługuje się swemi ulubionemi barwami dowolnie i kapryśnie, lecz trzyma się pewnej, subjektywnej, rzecz prosta, ale stałej metody logicznej. Wskutek tego każdy blask, czy cień, mający wyrażać coś więcej nad zwykłe zjawisko optyczne, nie bywa rzucany nigdy na martwą i gładką płaszczyznę, lecz złączony ściśle z uczuciową — choć niekoniecznie plastyczną — całością danego ustępu, wiersza, strofy, charakterystyki etc.

Każdy rubin, ametyst, perła, metal, nietylko błyszczy, lecz, dzięki dopasowanej odpowiednio oprawie rytmicznej i psychologicznej — dźwięczy i mówi. Każda barwa jest współcześnie tonem; za każdą ukrywa się jakaś myśl, lub uczucie; każda poddaje czytelnikowi nietylko wrażenie wzrokowe, lecz i muzyczne i ideowe.

Kiedy Popiel postanowił:

Niebiosa zatrwożyć,
Uderzyć w niebo tak, jak w tarczę z m i e d z i,
Zbrodniami przedrzeć błękit i otworzyć,
I kolumnami praw, na których siedzi

Anioł żywota, zatrząść tak z posady
Aż się pokaże Bóg w niebiosach — blady.

To porównanie sklepienia niebios do dźwięcznej, czerwonej tarczy miedzianej, w którą bezbożna pięść tytana uderza, potęguje grozę i podniosłość obrazu. Czytelnik słyszy przeciągły, ponury, metaliczny odgłos zuchwałego uderzenia, którego echa zdają się wstrząsać fundamentem świata, i widzi, jak się zelżone niebo rumieni z gniewu...

Spróbujmy zamiast „tarczy z miedzi“ podstawić tarczę ze złota, srebra, stali, żelaza — a wrażenie zniknie. Tylko krwawa czerwoność miedzi, w połączeniu z posępnym, żałobnym charakterem jej brzmienia, daje obraz, odpowiadający tragicznemu nastrojowi, który dochodzi do szczytu w chwili, kiedy poeta zbliża do siebie pojęcie najpotężniejszej Istoty z barwą, będącą synonimem ziemskiej słabości i przerażenia.

Bóg w niebiosach blady — to *contradictio in adjecto*, to nielogiczność. Ale właśnie ta nielogiczność życzenia maluje wybornie nastrój duszy Popiela, który nie walczy z Bogiem o władzę, jak szatan, lecz pragnie się przekonać, czy ma nad sobą kogoś, kto czuwa i sądzi jego czyny. I całą tę walkę wewnętrzną, to zwątpienie oddaje poeta w jednem zdaniu, w jednym wyrazie prawie, postawionym w odpowiedniem otoczeniu i zamykają-

cym strofę, jak rzeźbiony dziwacznie zwornik zamyka sklepienie gotyckie.

Przeczytajmy teraz strofę o biegunowo odmiennym nastroju:

W kraju bez słońca, bez gwiazd i księżyca,
Gdzie wiecznie smutno, posępnie i głucho,
Ja, rycerz, jako śpiąca nawałnica,
Z otwartą, szklaną źrenicą i suchą,
A ty, jak moja smętna czytelnica,
P e r ł a p o p e r l e t o n l e j ą c a w u c h o,
Taka wyrazów i pieśni mistrzyni,
Że pieśń z tysiąca lat... chwilę... uczyni!

Jest to poetyczna krystalizacja tęsknoty do spokoju: marzenie o stanie jakiejś błogiej, półsennej bezczynności, kiedy kontemplacja myślowa zastąpi zupełnie miejsce brutalnych czynów i męczących wysiłków woli; kiedy znużony bohater, niby „śpiąca nawałnica“, będzie wolał słuchać dziejów, niżeli je—tworzyć.

Zauważmy teraz, jaką rolę w tej oktawie odgrywa wiersz, w którym poeta zestawia tony pieśni, lejące się wolno, jeden po drugim w ucho — z p e r ł a m i.

Czysty, szlachetny, ale zmatowany nieco blask tych klejnotów; ich przytłumiony, dyskretny szmer przy uderzaniu o siebie; łagodnie zaokrąglona i je-

dnostajna forma—wszystko to razem tak doskonale roztapia się w elegijnym nastroju muzycznym całej strofy, a zarazem nadaje mu tak silny wyraz plastyczny, że niepodobna sobie wyobrazić w danym wypadku właściwszego i wymowniejszego obrazu, czy symbolu nastrojowego.

Gdyby poeta, zamiast pereł, użył brylantów, rubinów, szmaragdów, i gdyby nawet zdołał je wtłoczyć w ramy tegoż samego cudownego rytmu — efekt byłby bezwarunkowo inny, i pod względem muzycznym i kolorystycznym. Inny i słabszy, bo nie odpowiadałby tak ściśle psychicznemu nastrojowi całości.

Przeczytajmy tylko głośno wspomniany wiersz:

Perła po perle ton lejąca w ucho...

i zestawmy go z cytowanym poprzednio

Uderzyć w niebo tak, jak w tarczę z miedzi...

W pierwszym czujemy jakąś leniwą miękkość i senną płynność; drugi brzmi szorstko, energicznie, surowo. Pierwszy działa na ucho, jak melodyjna kołysanka, drugi — jak dzwon alarmowy; pierwszy śpiewa, drugi grzmi i huczy; pierwszy odurza i obezwładnia, jak rozkoszny narkotyk, drugi wstrząsa i niepokoi.

Zależy to bezwątpienia od różnicy w rytmie, od rozkładu akcentów, od powtarzania pewnych samogłosek i spółgłosek; zależy również od treści myślowej każdego wiersza, ale, jak wykazaliśmy wyżej, niemałą rolę odgrywają tu obrazy i barwy, które poeta z pojęciami i dźwiękami połączył.

Otóż właśnie ta umiejętność harmonijnego dostrojenia barwy do muzycznego i duchowego tonu danego wiersza, ta fenomenalna zdolność chwytania pokrewieństw pomiędzy kolorem, dźwiękiem a pojęciem, jest jedną z przyczyn, dzięki którym poezje Słowackiego sprawiają tak silne wrażenie nietylko uczuciowe, myślowe oraz akustyczne, ale do pewnego stopnia i — optyczne.

Ten pośredni, że tak powiem, czynnik uplastyczniania nastrojów byłby może nie wystarczający, gdyby mu nie przyszedł w pomoc drugi, a mianowicie: wielkie poczucie ruchu i linji.

Słowacki nie jest kolorystą w znaczeniu malarskiem, nie jest także rzeźbiarzem; nie umie rozkładać i oświetlać plam barwnych w przestrzeni, ani modelować brył — to prawda, ale jest wybornym rysownikiem: chwyta i odtwarza doskonale kontury zjawisk, na które patrzy, lub które sobie wyobraża.

Ta właściwość jego talentu występuje nietylko w utworach realistycznych i historycznych, jak

„Złota czaszka“, „Horsztyński“, „Niepoprawni“, „Mazepa“ etc., ale i w poematach fantastyczno-symbolicznych, jak „Anhelli“ i „Król-Duch“. Dana postać może być niejasna i rozwiana w treści duchowej; może się niezupełnie tłomaczyć pod względem logicznym; może być paradoksalna, dziwaczna, nienaturalna; może nie zawierać ani odrobiny tego, co nazywamy zwykle „prawdą objektywną“, realną; może być pozbawiona ciała i krwi i składać się z samych mistycznych promieni i blasków; może być lotna i mglista, jako istota, a mimo to zawsze posiada ostre, wyraźne kontury linijne, jak je posiadają figury, wycinane na lśniącej, twardej, przezroczystej powierzchni kryształów.

Można się spierać o ideowe znaczenie Anhellego, Eloi, Popiela, Rzepichy, Wodana, ale niepodobna zaprzeczyć, że każda z tych postaci, pomimo swej eteryczności, ma określone i zindywidualizowane zarysy i że się odrzyna, niby błyszcząca inkrustacja, od ogólnego tła opowieści.

Toż samo, cośmy powiedzieli o rysunku pojedyńczych figur, da się zastosować w zupełności do scen zbiorowych i do całej akcji epicznej poematów. Pomimo niezwykłej, nieprawdopodobnej, nadprzyrodzonej treści, w której pierwiastki mistyczne dominują nad realnymi, poeta nigdy nie traci poczucia jasności konturów, nie wpada w chaotycz-

ność, mętność, nie gmatwa lińji w nierozwikłane kłębki.

Oto jeden z licznych opisów, zawartych w „Królu Duchu“:

Na dworach wówczas nasze wojewody
Trzymali sobie nadwornych gęślarzy,
Ci byli, jako rycerstwa Rapsody,
Zazwyczaj mądrzy, ślepi i już starzy.
Jako pancerze srebrne długie brody
Na piersiach mieli, a słoneczność w twarzy;
Liry nosili małe, ale sławne,
W koral, lub srebro, lub w bursztyn oprawne.

W ręku trzymali, niby pastorały,
Długie, wierzbowe, ostrugane kije;
Temi, bywało, chłopczyków chorały
Pędzą... i wiedą takt przez harmonije;
A kiedy w górę kij podniosą biały...
Wtenczas z choralnej pieśni piorun bije:
A kiedy spuszczą na dół berło dziada,
To na kolana pieśń, jak anioł spada.
(Rapsod I).

Czyż lińje i kontury tego obrazu nie odznaczają się idealną czystością, subtelnością i wyrazistością?

Weźmy teraz wyjątek z cudownej, w pomyśle i w wykonaniu sceny, kiedy Bolesław Śmiały, mając wydać sąd o kwiatach, przyniesionych przez zalotną mieszczkę, Krystynę, wzywa pomocy pszczół, które,

Niewielkie to u mądrych dziwo,
Wybrały kwiatów girlandę prawdziwą.

Zrazu brzęk tylko w różach, i organki
   Głosów z lilii szły, jak źródło szemrze;
Nagle zczerniały one jasne wianki —
   Zgrubiały i złe stały się, jak węże...
Potem brunatno-złoty włos mieszczanki
   Zabrzęczał! Jak chłop, gdy rzuca oręże,
Gdy opadnięty jest gdzie na podjazdach:
Tak biegła na mnie w pszczołach — niby w gwiazdach...
(Rapsod V).

Opis ten, jak zwykle u Słowackiego, przemawia współcześnie do oka i do ucha: słyszymy brzęk i widzimy rojenie się całej masy pszczół, które obsiadają gromadą wieniec żywych kwiatów i nadają mu pozór grubego węża. Porównanie jest oryginalne i wyszukane, ale pod względem rysunkowym bardzo wymowne i wyraziste.

A teraz weźmy motyw ruchu. Oto jedna z wielu charakterystycznych strof „Króla-Ducha".

A cóż dopiero, gdy ja groźne lice
   Odkryłem, z hełmu spojrzałem surowo
I, połamawszy miecza, w błyskawicę
   Cisnąłem jego kawałki nad głową;
Nademną ducha mrok, i złote świece
   Miecza nad kitą moją purpurową,
Jak zawierucha olimpijska wstały —
Mój duch na hełmie stanął w ogniach cały.
(Rapsod I).

Ile siły, ruchu i blasku zamknął poeta w tych ośmiu wierszach! Widzimy gniewnego zdobywcę, jak łamie z wściekłości miecz i rzuca jego lśniące szczątki w górę, otaczając czerwony pióropusz swego hełmu aureolą stalowych połysków.

Nie jest to obraz epiczny, pełny, wykończony, wypukły, logiczny, lecz jakiś gwałtowny wybuch siły, jakieś fortissimo błysków i ruchów, które działa na wzrok oślepiająco.

Wszystko to jednak były obrazy, jeżeli nie realne, to w każdym razie związane z kształtami, mającymi pewne, choćby odległe analogje w świecie realnym. Spojrzmy teraz na obraz zupełnie fikcyjny, a mianowicie na słynne porównanie siedliska duszy do tęczowej kopuły („Beniowski"):

O tęczowa
Kopuło myśli! tyś moim kościołem!
Wymalowana, jasna, księżycowa,
Nad srebrnym duszy wisząca aniołem!
Modlitwą w tobie są rozpaczy słowa...
Serce wygląda, jak urna z popiołem,
W najtajemniejszej kaplicy stojąca:
Tak jesteś, gdy cię żaden wiatr nie trąca.

Lecz kiedy burza zawieje i wzruszy
Z filarów ciebie, kopuło tęczowa,
Pękasz, jak niebo, nad aniołem duszy.
Próżno się broni w błyskawicach głowa!

Cały gmach na nią upada i kruszy,
I ją i serce, które biedna chowa,
Jak smętny łabędź pod skrzydły białemi...
Pękło — popioły rozwiał wiatr po ziemi.

I tutaj barwy lśniące, choć dobrane ściśle do nastroju metafory, osadzone zostały w rysunek złożony z lińji delikatnych, ale wyraźnych, czystych i tworzących doskonałą całość architektoniczną i perspektywiczną.

Niema więc wątpliwości, że Słowacki posiadał zdolność optycznego uzmysławiania swoich wizji, że więc był do pewnego stopnia plastykiem.

Czy posiadał jednak tyle zdolności plastycznych, żebyśmy mieli prawo zaliczyć go do epicznego typu artystów, w rodzaju Homera? Stanowczo nie.

Czy zdolności plastyczne i muzyczne równoważyły się u niego przynajmniej tak, jak u Dantego, lub Szekspira. Także nie.

Chcąc poznać dokładniej złożoną naturę twórczości Słowackiego, niepodobna poprzestawać na analizie czysto estetycznej, lecz trzeba wziąć do pomocy wyniki badań ogólno-psychologicznych.

IV.

ANALIZA PSYCHOLOGICZNA WYOBRAŹNI TWÓRCZEJ. WYOBRAŹNIA ZEWNĘTRZNA I WEWNĘTRZNA, PLASTYCZNA I MUZYCZNA. TYPY MIESZANE. WYOBRAŹNIA SŁOWACKIEGO.

Znany uczony francuzki Th. Ribot w swojej poważnej i pouczającej monografji „O wyobraźni twórczej *) dowodzi bardzo słusznie, że za podstawę do klasyfikacji typów nie podobna brać jedynie materjałów, jakimi się artyści, myśliciele czy wynalazcy posługują, „ten sam rodzaj wyobraźni konstrukcyjnej bowiem może się uzmysłowić za pomocą dźwięków, słów, barw, lińji a nawet liczb“ (str. 150).

Nie przedmiotowe więc, lecz podmiotowe, indywidualne cechy rozstrzygają o typie, do jakiego dany twórca należy.

Otóż, rozpatrywane z tego stanowiska, wszystkie indywidualności, obdarzone wyobraźnią twórczą, dadzą się, według Ribota, podzielić na dwie klasy: na typy o wyobraźni zewnętrznej i na typy o wyobraźni wewnętrznej.

Typ pierwszy operuje głównie wrażeniami od-

---

*) Essai sur l'imagination créatrice par Th. Ribot, Membre de l'institut, Professeur au Collège de France. Paris, Felix Alcan, 1900, str. 304.

bieranemi od świata realnego, typ drugi czerpie materjał ze wzruszeń, zrodzonych w głębi własnej jaźni.

Podział ten, obejmujący u Ribota wszelkie rodzaje wyobraźni, zarówno artystycznej, jak i metafizycznej, naukowej, mechanicznej, życiowo praktycznej etc., odpowiada w estetyce przedstawionemu i uzasadnionemu przez nas powyżej podziałowi na typy epiczno plastyczne i liryczno muzyczne.

Psycholog francuski zbliża się jeszcze więcej do naszej klasyfikacji, określając właściwości głównych odłamów wyobraźni zewnętrznej i wyobraźni wewnętrznej.

Imaginacja zewnętrzna przejawia się najczęściej, jako imaginacja plastyczna, za której cechę zasadniczą uważa Ribot jasność i wyrazistość wyobrażeń, b e z w z g l ę d u n a i c h n a t u r ę, oraz przewagę asocjacji objektywnych, dających się ściśle określić [associations à rapport objectifs, determinables avec precision (str. 153)].

Dominują w niej przedewszystkiem, chociaż nie wyłącznie, wyobrażenia wzrokowe, następnie zaś ruchowe i dotykowe etc., słowem wyobrażenia, związane z poczuciem i pojęciem p r z e s t r z e n i.

Biegunowe przeciwieństwo wyobraźni plastycznej stanowi, według, Ribota, imaginacja rozlewna

(diffluente), która dąży do uwolnienia się z więzów przestrzeni, nie używa obrazów jasnych, konkretnych, określonych i nie kojarzy ich z sobą według naturalnego, objektywnego pokrewieństwa, lecz według subjektywnego upodobania, nastroju duchowego twórcy.

Najczystszym może, chociaż zarodkowym tylko typem tej wyobraźni jest marzenie, senne czy półsenne; zupełnie zaś rozwiniętą i skończoną formę przybiera imaginacja rozlewna w muzyce, która wyraża z największą swobodą podmiotowe stany i wzruszenia wewnętrzne duszy ludzkiej.

Jako dalsze odmiany wyobraźni rozlewnej wymienia badacz francuski usposobienie romansowe (l'esprit romanesque), usposobienie chimeryczne (l'esprit chimerique) etc., a za typ pod wieloma względami pokrewny uważa imaginację mistyczną.

Imaginacja artystyczna jest tylko specjalnym gatunkiem wyobraźni twórczej wogóle, podpada więc pod te same formuły klasyfikacyjne.

Wyobraźni plastycznej w sztuce odpowiada, według Ribota, przedewszystkiem t. zw. realizm, dążący do jasności w oddaniu zjawisk złożonych (Netteté dans la complexité *).

---

*) Wyobraźnia racjonalistyczna, dążąca do jasnego oddawania zjawisk uproszczonych, uogólnionych (netteté dans

Wyobraźnia rozlewna w dziedzinie estetycznej obejmuje, prócz muzyki, będącej, jak wiemy, najdoskonalszem jej wcieleniem, wszelkie rodzaje sztuki nastrojowo - symbolicznej, która działa na widza, czy słuchacza, nie w sposób bezpośredni, lecz pośredni, nie daje mu obrazów konkretnych, lecz budzi w jego duszy nieokreślone wzruszenia, nie liczy się ściśle z wymaganiami logiki normalnej, lecz działa na uczucie i t. zw. nerwy.

„Zamiast odtwarzać jasno i wyraźnie zjawiska świata zewnętrznego — powiada Ribot w dalszym ciągu—sztuka tego rodzaju zamienia się w rodzaj muzyki, pragnącej wyrazić ruchliwą i płynną wewnętrzność duszy ludzkiej. Jest to szkoła indywidualistów, którzy troszczą się tylko o przelotne stany duszy własnej".

Jak widzimy z powyższego streszczenia i cytat, psychologja doszła do tego samego wniosku, co estetyka t. j. stwierdziła równoległe a więc *równouprawnione* istnienie dwuch zasadniczych typów imaginacji twórczej.

Czy typy te nazwiemy, jak Ribot, zewnętrznym i wewnętrznym, plastycznym i rozlewnym, czy, jak

---

la simplicité) jest według Ribota tylko zubożałą, zwiędłą, wysuszoną odmianą wyobraźni plastycznej. To spostrzeżenie znakomitego psychologa potwierdza zaznaczone przez nas wyżej pokrewieństwo pomiędy pseudo-klasycyzmem, a naturalizmem.

Krasiński, „dośrodkowo - wcielającym“ i „odśrodkowo-odwcielającym“, czy. jak Nietzsche, apolińskim i djonizyjskim, czy z Przybyszewskim przeciwstawimy „drodze mózgu“ — „drogę duszy“, czy wreszcie zatrzymamy naszą własną terminologję i będziemy mówić nadal o sztuce epiczno-plastycznej i liryczno-muzycznej—to nie wpłynie w niczem na samą naturę faktu.

Terminy te różnią się, co prawda, w odcieniach, w zasadzie jednak są ze sobą prawie identyczne i mogą być podstawiane jeden za drugi, nie naruszając ścisłości rozumowania *).

---

*) Jakkolwiek różnie brzmieć mogą terminy używane przez estetyków i psychologów na oznaczenie obu zasadniczych typów twórczości, we wszystkich plastyka przeciwstawia się muzyce, — przestrzeń — czasowi, wzrok—słuchowi. Nie należy jednak brać tego w znaczeniu dosłownem, tylko w przenośnem, nie materjał bowiem, lecz sposób traktowania materjału rozstrzyga o tem, do jakiego typu należy dany artysta. Zwracaliśmy na to uwagę kilkakrotnie w toku naszej pracy, dla usunięcia jednak możliwych nieporozumień, nie zawadzi dodać kilku słów wyjaśnienia. Termin muzyczny, brany jako określenie pewnego typu twórczości, nie powinien być utożsamiany bezwzględnie z pojęciem dźwiękowy, dźwięczny, słuchowy, lecz raczej z pojęciem uczuciowy, liryczny, wzruszeniowy, nastrojowy, subjektywny, wewnętrzny, jak termin plastyka ogarnia nietylko wrażenia wzrokowe, lecz całą wogóle sferę wrażeń, wywoływanych przez zjawiska świata objektywnego. Wrażenia i wyobrażenia słuchowe: dźwięki, szmery, głosy, ryki zwierząt, śpiew ptasząt, huk dział i gro-

Ponieważ obszerną charakterystykę estetyczną obu wspomnianych typów twórczych podaliśmy wyżej, nie będziemy się przeto zatrzymywać dłużej nad nimi i przechodzimy do innej kwestji, a mianowicie do typów mieszanych, łączących w jednej osobie właściwości wyobraźni plastycznej i rozlewnej.

---

mów, świst wiatru, a nawet tony instrumentów muzycznych o ile będą odtwarzane w sposób opisowo-przedmiotowy, należą do kategorji epiczno-plastycznej, nie liryczno-muzycznej. Tak np. gra Wojskiego na rogu, oraz koncert Jankiela w „Panu Tadeuszu" Mickiewicza, są to poetyczne opisy muzyki, ale nie utwory liryczno-muzyczne. Poeta odtwarza w nich z niepospolitą plastyką sam proces gry, wnika w naturę odgrywanych melodji, podkreśla i uzmysławia charakter dźwiękowy pewnych akordów, oraz maluje w sposób wyrazisty uczucia i zachowanie się słuchaczów, wzruszonych do głębi tonami instrumentu, ale nie przekracza przytem prawie wcale granic objektywizmu, nie przestaje być epikiem, nie rozlewa opisu w mgle subjektywnej nastrojowości. Tymczasem Słowacki, spowiadając się z wrażeń, jakie na nim sprawił „Pan Tadeusz", traktuje motyw gry Wojskiego w sposób nawskróś muzyczny, odtwarza bowiem uczucia, jakie w nim poemat Mickiewicza obudził. Muzyka instrumentalna wkracza w dziedzinę opisowości, o ile próbuje naśladować odgłosy przyrody: szum wichru, ryk fal morskich, śpiew słowika, pianie koguta („Taniec szkieletów" St. Saënsa) i t. p. Ponieważ jednak muzyka czysta jest sztuką z natury swojej liryczną, wszelkie więc próby tego rodzaju nie mogą w niej znaleźć zastosowania na wielką skalę. Wagner, który, podobnie,

Ribot przyznaje, że zwłaszcza twórczość estetyczna obfituje w podobne typy, ale nie poddaje ich, niestety, ścisłej analizie psychologicznej, zaznaczając tylko, iż w poezji czarodziejskiej (1001 noc), fantastycznej (Hoffman, Edgar Poë), religijno-mistycznej (Dante), oraz w pewnych fomach malarstwa (Goya, prerafaelici etc.) imaginacja plastyczna kojarzy się często z imaginacją rozlewną.

W innych wypadkach znowu psycholog francuski tłomaczy niezwykłą potęgę i wszechstronność twórczości danego poety, np. Szekspira, połączeniem wyobraźni czysto plastycznej z wielkiem napięciem uczucia.

Otóż, naszem zdaniem, Szekspir pod względem psychologicznym należał do tegoż samego typu, co i Dante, t. z. jednoczył w swoim gieńjuszu wyobraźnię plastyczną i wyobraźnię rozlewną i, dzięki temu, mógł oddawać całą prawdę życia codziennego i roztapiać się współcześnie w eterycznych marzeniach „Snu nocy letniej" i „Burzy"; mógł tworzyć Falstafów i Arjelów; mógł rzeźbić epiczne

---

jak Słowacki, posiadał wyobraźnię złożoną, rozlewno - plastyczną, używa często efektów malowniczych w muzyce, ale odtwarzając życie wody („Złoto Renu"), naturę ognia („Walkyrja" — Feuer Zauber), czy też tajemnicze odgłosy lasu („Zygfryd"—Waldweben), nie schodzi do roli prostego naśladowcy dźwięków i szmerów realnych, lecz dąży do oddania głębszej, wewnętrznej, mistycznej istoty i treści żywiołów przyrody.

posągi potężnych bohaterów dziejowych i opiewać chorobliwe nastroje dusz nadczułych, subtelnych i chwiejnych (Hamlet).

Główną, choć tylko powierzchowną, różnicę pomiędzy istotą poezji Szekspira i Dantego stanowi materjał: tematy, oraz koloryt i wymagania epok, w których pisali. W gruncie rzeczy jednak są to gieńjusze pokrewne pod względem psychologicznym: są to rzeźbiarze i muzycy słowa. Dante w „Piekle“ nakreślił tyle obrazów konkretnych, zaludnił otchłań tyloma żywemi indywidualnościami, że gdyby nie skomponował rozlewnej symfońji „Raju“, mógłby być zaliczony do najwybitniejszych plastyków w poezji.

Co do Szekspira, to niezależnie od licznego szeregu dzieł fantastyczno-muzycznych („Sen nocy letniej“, „Burza“, oraz cała grupa nastrojowych komedji i scen rozrzuconych po różnych utworach), rozlewność wyobraźni autora „Jak się Wam podoba“ występuje nawet w jego stylu, gdzie, obok ścisłych realistycznych określeń i obrazów, spotykamy huczne kaskady paradoksalnych przenośni, wybujałych metafor, dziwacznych symbolów, zaciemniających niekiedy swojem nadmiernem, a bezładnem bogactwem plastyczną czystość i jasność epicznego rysunku i uznanych słusznie przez Taine'a *) za wytwór artystyczny „bliższy muzyki, niżeli literatury“.

---

*) Histoire de la litt. angl., II (185—218).

Otóż wyobraźnia Słowackiego jest wyobraźnią mieszaną, łączącą w sobie muzyczną rozlewność z plastyką. Jeżeli jednak u Szekspira i Dantego plastyka stanowi twardy i logicznie spojony szkielet, dokoła którego układa się i drapuje rozlewno-muzyczna szata, to u Słowackiego stosunek obu żywiołów przedstawia się odwrotnie. Wyobraźnia rozlewna jest u autora „Balladyny“ gruntem, z którego wyrasta barwny, wonny, ale delikatny i powiewny kwiat plastyki.

Pomimo swej wiotkości jednak kwiat ten nie jest płodem cieplarnianym, zaszczepionym i wyhodowanym sztucznie przez poetę. Nie, to naturalny objaw jego twórczości, organiczna i ważna cząstka jego gieńjuszu.

I rzecz ciekawa, zarówno pod względem psychologicznym, jak i estetycznym, że właśnie wtedy, kiedy Słowacki zużytkowuje swoje zdolności plastyczne, nie samoistnie, lecz w połączeniu z muzyczno-lirycznemi, osiąga najoryginalniejsze i najpotężniejsze rezultaty. Dowiedliśmy tego uprzednio, rozbierając szczegółowo charakter kolorystyki w dziełach śpiewaka „Smutno mi Boże“.

Ta spójność, to zupełne zlanie się dwuch odrębnych żywiołów w jedną organiczną i artystyczną całość nastąpiło dopiero w epoce dojrzałości, kiedy poeta znalazł właściwą drogę, kiedy stał się sobą, słuchał tylko głosu własnego natchnienia i mówił o sobie:

Bóg ojców, który mnie raz na śpiewaniu
Śpiącego zastał i nadszedł wieczorem,
I cały na mnie rzucił się w błyskaniu,
I mocy swojej przeraził upiorem,
Bóg duch widzialny, który czuje w spaniu,
Nawiedzacz ludzkich izb z anielskim dworem.

Niech mi da głosy i kolory trwałe,
A weźmie z pieśni wieczną złotą chwałę.
Pod Jego wielką mocą trzymam pióro.
Snem piszę, a z mgieł rozjaśnionych biorę,
I moją własną kwitnącą naturą
Nieznane dotąd oceany porę.
. . . .
Tak od cielesnej uwolniony troski,
Cały się zdając na moc i duch boski.

Wtedy nie troszcząc się o sławę ziemską, lecz, ulegając tylko „fatalnej sile“ i potrzebie tworzenia, śpiewak

Jak gdyby inne uczuł w sobie życie.
Szeroki święty, jakiś obraz śniony
Malował mu się na wietrznym błękicie;
Duchy, wezwane westchnieniem boleści,
Znosiły wonie—kolory—i wieści.

To wyznanie umieszczone w początkowych strofach III Rapsodu „Króla Ducha“ *), zasługuje na uwagę, świadczy ono bowiem, że Słowacki czuł

*) Rapsod III w wydaniu Małeckiego; Księga Legiend w wyd. Art. Górskiego. U Gubrynowicza te cytaty i ich warjanty umieszczone są w „odmianach tekstu“ (Tom IV).

różnicę pomiędzy dawną a nową drogą własnej twórczości, że z poety zmienił się w wieszcza, przez którego przemawiają jakieś potęgi wyższe, popychające go w mistyczną toń nieznanych oceanów i nasuwające mu pod pióro kolory, kształty i wieści, zrodzone z mgieł, snów i westchnień.

Uświadomienie tej przemiany potwierdzają i liczne wyjątki z listów do matki (Tom II, str. 221, 225, 311, wyd. Meyéta).

Słowacki mówi tam głównie o przewrocie moralnym, jaki w nim zaszedł pod wpływem mistycyzmu, ale wiąże ów przewrót ze swoją działalnością poetycką i wyznaje, że sobie „żadnego z utworów ostatnich wytłomaczyć nie może“ (r. 1844), oraz „że nic nie pisze z zimnej myśli i utworzenia rozumowego, ale wszystko z prawdy wnętrznej“ (Maj 1845).

Otóż zostawiając w danej chwili na boku mistycyzm i biorąc pod rozwagę li tylko estetyczno-psychologiczną stronę płodności poetyckiej Słowackiego, niepodobna zaprzeczyć, że ewolucja jego twórczości szła ciągle i stale w kierunku coraz większego uwewnętrzniania się, czyli, że pierwiastek rozlewno-muzyczny brał górę nad epiczno-plastycznym, wchłaniał go w siebie, przeobrażał i przystosowywał do swojej natury.

V.

SŁOWACKI I MICKIEWICZ. WYOBRAŹNIA MICKIEWICZA. EWOLUCJA TWÓRCZOŚCI SŁOWACKIEGO. „KRÓL-DUCH".

Przystąpienie do skrystalizowanej akcji mistyczno-reformatorskiej przyspieszyło tylko naturalny proces rozwoju duchowego poety, który, prędzej czy później, musiał wyśpiewać dźwięczno-barwną symfońję w rodzaju „Króla-Ducha", jak Mickiewicz musiał wyrzeźbić i wymalować „Pana Tadeusza".

Przeszkodzić powstaniu tych dwuch biegunowo przeciwnych sobie arcydzieł sztuki naszej mogły tylko okoliczności zewnętrzne; w warunkach normalnych, każdy z obu poetów, o ileby nie przestał tworzyć, musiał iść po lińji najmniejszego oporu i doprowadzić do zenitu dominującą potęgę swojego ducha.

Lińja rozwoju artystycznego Mickiewicza wygląda prościej, był on bowiem indywidualnością, nietylko niezwykle głęboką, ale i niezwykle jednolitą i prostą. Potężne nad wyraz uczucie kojarzyło się u niego z niemniej potężną wyobraźnią plastyczną. Rozlewności muzycznej nie spotykamy u autora „Pana Tadeusza" prawie wcale. Wszystko, nie wyłączając wulkanicznych wybuchów namiętności, najfantastyczniejszych wizji, a nawet mistycznych wzlotów, przybiera formy jasne, określone, wypukłe i logiczne.

Nie mówiąc już o opisach życia i przyrody, które należą bezwątpienia do jedynych w swoim rodzaju, weźmy metafory, dotyczące najmniej materjalnych przedmiotów i uczuć, a wszędzie znajdziemy tę samą wyrazistość i plastykę.

Oto przykład:

Snuć miłość, jak jedwabnik nić z piersi swych snuje,
Lać ją z serca, jak źródło wodę z wnętrza leje,
Rozkładać ją, jak złotą blachę, gdy się kuje
Z ziarnka złctego; siać ją, jak się zboże sieje,
Hodować ją, jak matka dziecko swe piastuje.

To przykazanie wszechmiłosci wyrzeźbione, nie wyśpiewane: poeta widzi, jak się uczucie rozsnuwa, rozpływa, rozkłada, rozsiewa, rozrasta, by ogarnąć ogół i dać sercu moc wyższą, „jak moc przyrodzenia",a równą „mocy aniołów i stwórcy".

A weźmy teraz utwór zupełnie mistyczny: „Widzenie", w którem Mickiewicz opisuje wyzwolenie się duszy z więzów ciała:

Dźwięk mnie uderzył... Nagle moje ciało,
Jak ów kwiat polny, otoczony puchem,
Prysło, zerwane anioła podmuchem,
I ziarno duszy nagie pozostało.
I zdało mi się, żem się nagle zbudził
Za snu strasznego, co mnie długo trudził.
T a k o c i e r a ł e m m o j e p r z e s z ł e c z y n y,
K t ó r e w i s i a ł y p r z y m n i e, j a k ł u p i n y
Wokoło świeżo rozkwitłego zioła.

. . . .

I mogłem latać po całym przestworze
Biegać, jak promień przy boskim promieniu
Mądrości bożej; i w dziwnem widzeniu
I ś w i a t ł e m b y ł e m i ź r e n i c ą r a z e m.

. . . .

Przeszedłem ludzkie ciała, jak przebiega
Promień przez wodę, ale nie przylega
Do żadnej kropli: wszystkie nawskroś zmaca
I wiecznie czysty przybywa i wraca,
I uczy wodę, skąd się światło leje,
I słońcu mówi, co się w wodzie dzieje...

Tutaj sięga poeta poza świat widomy, lecz nie przestaje być dostępnym dla naszego wzroku; tłomaczy rzeczy nieznane i niezrozumiałe przez znane i zrozumiałe, nadzmysłowe przez zmysłowe; tworzy wizję nadziemską, nie obrażając wymagań ziemskiej logiki, daje obraz nierealny w realnej i wypukłej formie i, pomimo rozlewności i podmiotowości tematu, pozozostaje od początku do końca artystą przedmiotowym, plastykiem, który i sam widzi i każe nam przedewszystkiem w i d z i e ć rzeczy, nie dające się napozór ująć w kształty cielesne, a mimo to ucieleśnione.

Porównajmy analogiczny opis u Słowackiego, kiedy dusza Popiela opuszcza jego złamane ciało:

Krwawe mgły były, które ducha gniotły,
    Kiedy wychodził z bolesnego ciała,
Które ból strzaskał, a węże oplotły,
    Gdy ducha—gwiazda jasna wywołała.

W mgłach długie, złote, kometiane miotły
Czyniły szelest—a bezdenność grzmiała...
Duch w państwo ducha niewidzialne wchodził,
Jak gdyby ocknął się—i znów sią rodził.

Ani jesienna mgła, chmurą jaskółek
Mętna, cielesnym oczom wyobrazi
Ów straszny, wielki ducha bezprzytułek,
Bezdno, które duch krwawy sobą kazi...
Ani tę chwilę, gdy do harfy pszczółek
Złotych podobna myśl brzękiem cię razi,
I odlatuje we mgły nakształt tęczy,
I gdzieś daleko jeszcze brzmi i brzęczy...

Ani tę chwilę pojmiesz odbieżany
Teraz przez cały świat, chwilę rozpaczy,
Gdy serce, jak już zegar zatrzymany,
A ból godzinę zawsze jedną znaczy.
Serdeczne ci się otwierają rany,
A myśli anioł już nic nie tłomaczy;
Z świata cię żadne nie dochodzą wieści,
Wszystko ucichło w duchu—prócz boleści...

I tutaj są obrazy, i obrazy te, rozpatrywane pojedyńczo, posiadają nawet wielką wyrazistość, suma ich jednak nie wiąże się w całość wypukłą i plastyczną, jak u Mickiewicza, nie przemawia bezpośrednio do oka, lecz rozlewa się w barwną i lśniącą harmońję dźwięków, budzących w nas jakiś mistyczny dreszcz, jakieś niejasne, a jednak silne uczucie grozy.

Nie widzimy prawie nic konkretnego, ale odczuwamy głęboko i serdecznie wewnętrzny stan

ducha, który wszedł nagle w bezdno wieczności, przerażony i samotny; dręczony „brzękiem“ własnych myśli i wspomnień; dławiony bólem; niepewny losu, jaki go czeka; oderwany od świata i wsłuchany z niepokojem w „szelest“ komet, sunących po firmamencie, oraz w huk grzmotów, wstrząsających bezmiarami otchłani...

Szczegółowe zestawienie przytoczonych wyżej cytat uwydatnia doskonale różnicę pomiędzy typami twórczości obu naszych wielkich romantyków.

Mickiewicz maluje nam nadprzyrodzony byt ducha z możliwą w danym wypadku dokładnością, Słowacki uderza z olbrzymią siłą w pewne tylko struny naszej wrażliwości i otwiera pole do marzeń na temat życia zagrobowego.

U Mickiewicza widzimy *) wszystko, co się dzieje, choć to, co się dzieje, jest cudem, u Sło-

*) Jeszcze w r. 1885 w numerze 46 „Kraju“, poświęconym uczczeniu 30 rocznicy śmierci Mickiewicza, Bolesław Prus, rozbierając „Farysa“, zwrócił uwagę na konkretność Mickiewiczowskiego języka i wyliczył statystycznie, że autor „Pana Tadeusza“ używa 38% rzeczowników, 9% przymiotników i 15% słów i imiesłowów i, dzięki temu, osiąga szczyt jędrności slylu. Nie robiłem obliczenia ścisłego, ale sądzę, że u Słowackiego procent rzeczowników jest stosunkowo znacznie mniejszy, a procent słów i przymiotników — większy. Wynika to prawdopodobnie z odmiennej natury wyobraźni obu poetów, której charakter określiliśmy powyżej. Imaginacja rozlewna, odtwarzająca nie przedmioty zewnętrzne, lecz wewnętrzne nastroje,

wackiego *czujemy* tylko, że się stało coś, przechodzącego granice ludzkiego pojmowania, że poeta i jego bohater przekroczyli kres ziemskiego istnienia i wprowadzają nas w jakieś niezgłębione i tajemnicze przepaści, których natura pozostanie dla nas na wieki zagadką mistyczną: Mickiewicz daje nam *obraz*, Słowacki budzi w nas *nastrój*.

Jeżeli jednak Mickiewicz stanął odrazu na właściwym dla swego gieńjuszu gruncie i wskutek tego rozwijał się zupełnie normalnie, Słowacki zaczął od tworzenia rzeczy, w których nie mógł

---

musi się posługiwać przymiotnikami i czasownikami, jako materjałem giętkim, elastycznym i podatniejszym do oddawania odcieni i półtonów uczucia, niż rzeczowniki. Faktem jest naprzykład, że t. zw. „epitety ozdobnicze" grają w stylu Słowackiego większą rolę, niż w stylu Mickiewicza. Zwracamy również uwagę na doskonałą analizę psychologiczną „Improwizacji", dokonaną przez Jul. Ochorowicza w rozprawie p. t: „O twórczości poetyckiej" (Lwów 1877). Autor kładzie nacisk na zmysłowość i logikę obrazowania „jednego z najwspanialszych, najmniej ziemskich objawów naszej poezji. Ileż tu porównań, kontrastów, przenośni, a wszystko zmysłowe, ale jak świetnie skojarzone. Wszystko się uzupełnia, objaśnia, uplastycznia—jedno wyobrażenie nie kłóci się z drugiem, tak jak w owych mglistych tajniach mózgowych. A pod tem wszystkiem czuć prawdę najczystszego, nadludzkiego niemal uczucia i polotu w szacie czysto zmysłowej" (str. 44—45).

ujawnić wszystkich właściwości swojego ducha, gdyż żadna ze znanych wówczas form poezji nie dawała do tego odpowiedniego pola.

Liryka czysta, krystalizująca w kunsztownej formie uczucia osobiste, nie wystarczała poecie, którego gieńjusz domagał się szerszych lotów. To też chociaż wiersze egotyczne autora „Testamentu“ należą niewątpliwie do najcudniejszych pereł liryki nowoczesnej, stanowią one drobny tylko ułamek całego ogromu twórczości i posiadaję przeważnie charakter okolicznościowy: są najczęściej owocem chwilowego podniecenia, wyrazem bólu, zachwytu, nienawiści, uwielbienia, wywołanego jakimś faktem zewnętrznym, który wyprowadził serce poety z równowagi.

Co prawda, arcydzieła poezji egotycznej zawsze i wszędzie powstawały w ten sposób i w takich warunkach, Słowacki jednak posługiwał się tą formą nie stale, lecz wyjątkowo; nie dlatego, żeby nie umiał sobie z nią radzić, ale dlatego, że ramy utworów czysto lirycznych były dla niego za ciasne, że nie mógł w nich rozwinąć swobodnie skrzydeł swojej wyobraźni, w której łonie drzemały kaskady barw, oraz korowody figur i kształtów, czekających wyzwolenia.

Zwrócił się więc poeta do istniejących form poezji objektywnej: do opowieści poetyckiej w stylu Byrona i Mickiewicza, oraz do dramatu w stylu Szekspira i stworzył kilka rzeczy bardzo wybit-

nych, nie będących jednak ostatnim wyrazem jego olbrzymiego talentu.

Dlaczego?

Bo i te formy były zbyt jednostronne i za mało elastyczne dla złożonego typu wyobraźni Słowackiego, który, jak wiemy, nie był plastykiem czystej wody i nie umiał nadawać swoim subjektywnym marzeniom dostatecznie wypukłych i namacalnych kształtów, ani przedmiotowego zabarwienia.

Prawda, że zdolności plastyczne, jakie autor „Mazepy“ wykazuje w pierwszych swoich dramatach i poematach, mogłyby zapewnić każdemu poecie wybitne stanowisko w literaturze, ale Słowackiego nie można mierzyć miarą ogólną. Wobec tego, co zrobił później, pierwociny jego talentu, aczkolwiek niezwykle piękne i silne, same w sobie, bledną i słabną, jeżeli je zestawimy z arcydziełami epoki dojrzałości, kiedy poeta zdał sobie sprawę z natury i wymagań swojego gieńjuszu i zapanował nad właściwą sobie techniką artystyczną, jak mistrz, nie mający godnych współzawodników.

W początkach swojej działalności silił się Słowacki na sprzeczną ze swojem usposobieniem objektywność epicką.

Cały „Żmija“ np. składa się z szeregu opisów natury stepowej i życia kozackiego; niema tam jednak ani jednego ustępu, mogącego stanąć na

równym poziomie nietylko z obrazami „Pana Tadeusza“, ale choćby z tym wyjątkiem z „Ballad i Romansów“ Mickiewicza:

Świteź tam jasne rozprzestrzenia łona,
W wielkiego kształcie obwodu,
Gęstą po bokach puszczą oczerniona,
A gładka, jak szyba lodu.

Jeżeli nocną przybliżysz się dobą
I zwrócisz ku wodom lice:
Gwiazdy nad tobą i gwiazdy pod tobą,
I dwa obaczysz księżyce.

Niepewny, czyli szklana z pod twej stopy
Pod niebo idzie równina,
Czyli też niebo swoje szklane stropy
Aż do nóg twoich ugina:

Gdy oko brzegów przeciwnych nie sięga,
Dna nie odróżnia od szczytu:
Zdajesz się wisieć w środku niebokręga,
W jakiejś otchłani błękitu. (Świteź“).

W porównaniu z tym jasnym, prostym, logicznym, realnym a zarazem podniosłym obrazem przyrody, znany opis Czertomeliku („Żmija“), chociaż niewątpliwie piękny i dźwięczny, wydaje się ubogim, pomimo większego bogactwa w szczegółach.

Piękny to widok Czertomeliku,
Sto wysp przerżnęły Dniepru strumienie,
Brzoza się kąpie w każdym strumyku,
Słychać szum trzciny, słowika pienie,

A kiedy wiosną wezbrane wody
Zaleją wszystkie wyspy dokoła,
Jeszcze nad wodą widać drzew czoła,
Jakby rusałek cudne ogrody.
Gałązką mącą wodne błękity,
I jeszcze słowik w gałązkach śpiewa,
I szumią brzozy, lecz nad ich szczyty
Wznosi się fala i nikną drzewa.
Dziko Dniepr szumi, gdy w jego łonie
Sto wysp zielonych wiosną zatonie.

Poeta daje tu za wiele i za mało; obrazowi brak koncentracji epiczej; każdy szczegół wysuwa się naprzód, mącąc jasność ogólnej kompozycji. Widać, że Słowacki nie panował tak silnie, jak Mickiewicz nad wrażeniami objektywnemi.

Ale za to w „Anhellim, „Beniowskim“, lub „W Szwajcarji“, gdzie poeta nie troszczył się o malowniczość epiczną, gdzie świat zewnętrzny odgrywał tylko rolę bodźca psychicznego, nie modelu, gdzie poeta rozlewał wrażenia przedmiotowe w muzycznych falach podmiotowego uczucia — tam tworzył opisy — jeżeli te nastrojowe obrazy opisami nazwać można — przecudowne i jedyne w swoim rodzaju.

Bo też „W Szwajcarji“, „Balladyna“, Lilla Weneda“, poczęści „Kordjan“ i „Podróż na Wschód“, następnie „Beniowski“, a zwłaszcza „Samuel Zborowski“ i „Król-Duch“—to utwory, w których zło-

żona, rozlewno-plastyczna wyobraźnia Słowackiego znalazła właściwy i podatny grunt do rozwoju.

W tych dziełach jest on nietylko wielkim, ale wyjątkowym poetą, jest Słowackim *par excellence*, jest pisarzem, pod którego piórem rzeczywistość zmienia się w marzenie, a marzenie przybiera pozory jakiejś eterycznej rzeczywistości; jest artystą nawskróś podmiotowym, który snuje bogatą, lśniącą i dźwięczną przędzę snów, dalekich od życia realnego, a jednak żywych.

Im bardziej poeta dojrzewał, im swobodniej tworzył, tem więcej oddalał się od przedmiotowości, tem głębiej pogrążał się w przepastne otchłanie własnego ducha, wydobywając z nich na jaw nowe samoistne światy, pełne uroczej harmońji i oślepiającego blasku.

Wzbierająca ciągle i coraz potężniej fala twórczości szukała sobie formy, w którejby się najpełniej i najswobodniej wypowiedzieć mogła.

Słowacki próbuje dramatu szekspirowskiego („Balladyna“, „Lilla Weneda“); pisze „Anhellego“ prozą biblijną; później zwraca się do pokrewnego duchem Kalderona, którego „brylantowa i pełna świętości imaginacja upaja poetę“ *). Tłomaczy więc „Księcia Niezłomnego“, który — jak wyznaje

*) Listy, II, 74, 225, 226.

w liście do matki „połamał mu kości wewnętrzne, gdyż zawiera pioruny poezji i działa nie na nerwy, ale na samo czyste uczucie, nie melancholję, ale boleść obudza, nie rozhartowywa czytelnika, ale go czyni silnym i podobnym spokojnemu aniołowi...“ W duchu kalderonowskim tworzy Słowacki „Ks. Marka“ i „Sen Srebrny Salomei“, ale i ta forma go nie zadawalnia. Przekłada „dla wprawy“ parę ustępów z Homera i wreszcie zatrzymuje się na typie poematu stroficznego, w którym względnie najłatwiej osiągnąć syntezę pierwiastków liryczno-muzycznych z epiczno-plastycznymi na wielką skalę, i tworzy „Króla-Ducha“.

Przedtem wprawdzie napisał Słowacki w podobnej formie „Beniowskiego“, tam jednak, jak we wszystkich utworach pokrewnego gatunku („Orland Szalony“ Arjosta, „Don Juan“ Byrona), żywioł subjektywny, nie stapia się bezwzględnie i doszczętnie z objektywnym, lecz płynie, jak wartki i kapryśny potok, zalewając co chwila akcję epiczną, ale nie mogąc jej rozpuścić w swoich toniach.

Inaczej rzecz się ma z „Królem-Duchem“, gdzie nie znajdziemy ani śladu arjostycznej ironji, która działa na czytelnika otrzeźwiająco i rozprasza jednolitość nastroju. W „Beniowskim“ poeta odrywa się od ziemi i znowu do niej powraca, przeciw-

stawiając świadomie i wyraźnie swoje „ja“ — światu i tworom własnej wyobraźni *).

W „Królu - Duchu“ świat realny znika pod pokładem subjektywnych wizji, a poeta zlewa się w jedną organiczną całość ze stworzonemi przez siebie marami.

Pomimo „dawnej struktury wiersza, w którą się śpiewak ubrał Panu przez pokorę“ (K. D., R. III, strofa IV), jest to forma absolutnie nowa i oryginalna. Złośliwe demony Byrona i figlarne chochliki Arjosta uleciały precz z tych przecudownych oktaw, w których pozostał tylko poważny i smętny, potężny i tkliwy duch Słowackiego.

„Król-Duch“ nie jest bynajmniej historją zdarzeń i wypadków, przerywanych liryczno-satyrycznemi dygresjami, lecz historją przeobrażeń i stanów własnej jaźni poety, wielką spowiedzią uczuć, myśli i pragnień, kodeksem wierzeń i przeczuć mistycznych, wykładem i ilustracją doktryny, którą wieszcz wysnuł z głębin swojego ducha i na której złocistem tle wyinkrustował szereg obrazów,

---

*) Przypominamy, że dalsze. wydane pośmiertnie części „Beniowskiego“, zbliżają się pod względem formy i nastroju do „Króla-Ducha“, z którym autor miał zamiar wymieniony wyżej poemat połączyć w jedną całość. Por. Fragment w wydaniu Małeckiego: „Pisma pośmiertne“, tom II, str. 159 — 161. W wyd. Gubrynowicza (tom III w odmianach tekstu ed str. 449 — 459. oraz str. 462 — 3).

pełnych życia, ale dalekich od rzeczywistości, barwnych, ale nie materjalnych.

Autor, jak sam wyznaje, „pisze swój poemat snem“, a znaczną część życia duchowego bohaterów tej nastrojowo-mistycznej epopei wypełniają również marzenia, sny i wizje symboliczne, nie związane ściśle z tokiem akcji i nie wpływające bezpośrednio na jej przebieg, lecz odsłaniające przed nami jakieś odległe horyzonty dziejowe i ogólnokosmiczne.

A im dalej odbiega poeta od legiendy, a zbliża się do gruntu rzeczywistego, historycznego, tem częściej i szerzej używa motywu wizji.

Mieczysław przeczuwa przyszłość narodów wschodu, śni o wędrówce ducha z form niższych do wyższych, widzi w ekstazie dwunastu głównych ludów świata,

 twarze dziwne, a tak śliczne,
Że na nich była cała boleść trudów;
Każdy zaś jakieś zwierzę symboliczne,
 Albo kwiat z ziemskich oczyszczony brudów,
Wcale duchowy już—na czole sadził.
Albo niósł w ręku, lub ziemią prowadził.

Dobrawna, żona Mieczysława, a nawet dzielny i czynny Bolesław Śmiały także toną w przeczuciach, snach i widzeniach *).

---

*) Por. „Król-Duch“, Rapsod IV, Pieśń III, strofy XVIII — XXVI, XXXI — XLVI. Pieśń IV, strofy I — XXIII. Rapsod V. Pieśń I, strofy XL—LVI.

W podobny sposób żaden prawdziwy epik nie traktował nawet najbardziej fantastycznego przedmiotu.

Epika—jeżeli pod wyrazem tym rozumieć będziemy istotę wewnętrzną określonego rodzaju twórczości literackiej, nie zaś formę zewnętrzną, w jaką danemu poecie podoba się oblec swoje marzenia i myśli — otóż, epika powinna przedstawiać figury i sytuacje tak realnie, żebyśmy w ich istnienie uwierzyć musieli, jak wierzymy w bohaterstwo Achillesa, przygody Odyseusza i wędrówkę Dantego po świecie zagrobowym.

Tymczasem w „Królu-Duchu“ — a poemat ten mamy wszelkie prawo uważać za najbardziej typowy utwór Słowackiego, za najszczerszy i najpełniejszy obraz jego indywidualności artystycznej — figury żyją, ale życiem poety, nie własnem; posiadają kształty, ale kształty ulepione z tęczowych tumanów podmiotowej wyobraźni, bez dodatku żywiołów objektywnych, bez źdźbła owej ziemskiej gliny, której przymieszka spokrewnia najśmielsze fantazje bajarzów z rzeczywistością.

Postaci Słowackiego w „Królu-Duchu“, to nie istoty, nie indywidua realne, lecz krystalizacje marzeń, symbole nastrojów, wierzeń i aspiracji poety.

Aczkolwiek nie materjalne posiadają one jednak — jakeśmy mówili — dużo plastyki, to znaczy,

że odskakują ostro od lśniącego tła i pozostawiają w umyśle czytelnika ślad wyraźny i trwały.

Któż nie pamięta krwawego Popiela, króla Bolesława i pięknej mieszczki Krystyny, oraz dwunastu uśpionych księżniczek, które Ziemowit ze snu czarodziejskiego budzi?

A Zorjan, Śwityn, Wanda, Mieczysław? a piękna kapłanka pogańska, „mająca włosy pełne duchów“ i broniąca gorąco starej wiary i obyczajów narodowych?

Nie są to bezwątpienia ludzie z mięsa i kości, ale nie są to również bezduszne manekiny, suche i bezbarwne abstrakcje, lub zimne i martwe alegorje.

Bohaterowie „Króla-Ducha“ żyją poza światem, czy ponad światem realnym, ale żyją naprawdę; żyją, bo cierpią, czują i tęsknią; żyją, bo w ich przejrzystem, eterycznem ciele krąży czerwona, serdeczna krew śpiewaka, którego

rytm tętniący bieży,
Jakoby w rzymskiej ruinie kaskada,
Co skrzy i błyska, i dymi i śnieży,
I płacze, i grzmi, i jęczy, i gada;
I swój nimfowy włos tęczami jeży,
A spodem głazy powoli wyjada;
I tak przy słońcu, i tak w blask miesiąca,
Jak Chrystus... ciągle w sobie pracująca...

Głęboka wiara więc i szczere, gorące uczucie, „pracujące ciągle w sobie“, nadają symbolicznym

figurom Słowackiego tę dziwną, zdumiewającą potęgę życia, które, nie mając nic wspólnego z bytem zmysłowym, jest jednak—życiem, albo, wyrażając się ściślej, przeduchowioną treścią i mistyczną kwintesencją życia.

Barwy i kształty grają w procesie twórczym rolę bezwątpienia wybitną, ale nie naczelną, gdyż—jak wykazaliśmy wyżej—są one tylko sługami falującego rytmicznie uczucia.

Wniosek nasz możemy potwierdzić świadectwem samego poety, który wyznaje, że

pod tym grzmotem, pod tymi kolory
Jest dziwna, smętna praca; bo to nie to,
Że różne z myśli leją się upiory,
Że z pełną jestem wymyśleń kaletą;
Ale wierzajcie, żem rymu podpory
Podłożył sercem—i to moje veto
Przeciw fałszowi, kiedy duch mój rzuca,
To więcej mnie to kosztuje—niż płuca...





KSIĘGA CZWARTA
SŁOWACKI I WAGNER.

I.

SŁOWACKI I WAGNER. POKREWIEŃSTWO TYPÓW WYOBRAŹNI I IDEAŁÓW ESTETYCZNYCH. „KRÓL-DUCH“ I „PIERŚCIEŃ NIBELUNGA“.

Jeżeli w ogólności połączenie typu liryczno - muzycznego z epiczno - plastycznym w jednej i tej samej indywidualności twórczej nie należy, jak wiemy do rzadkości, to jednak taka kombinacja obu, wyłączających się na pozór rodzajów zdolności, jaką spotykamy u Słowackiego, jest dosyć niezwykła w dziejach sztuki europejskiej, zwłaszcza, jeżeli idzie o dzieła szerokiego pokroju.

W większości wypadków, jak np. u Szekspira, Dantego, a po części i Balzaca („Lambert“ „Seraphita“) wyobraźnia rozlewno-muzyczna stanowi tylko uzupełnienie wyobraźni epiczno-plastycznej, która wysuwa się na plan pierwszy. U Słowackiego, jakeśmy to zaznaczyli, rzecz przedstawia się inaczej: liryzm muzyczny jest tam gruntem zasadniczym, a żywioły plastyczno - epiczne czynnikiem drugorzędnym, ale mimo to bardzo potężnym i zwią-

zanym silnie i organicznie z istotą twórczości poety.

Sam Słowacki kładzie nacisk na to, że „rymu“ swego „podpory podłożył s e r c e m“, że pod gromami i kolorami poezji jego tętni „dziwnie smętna praca duchowa“; faktem jest jednak również, że „kaleta wymyśleń“ poety jest niezmiernie bogata i że z wyobraźni jego „leją się“ nieprzeliczone tłumy żywych i barwnych „upiorów“.

Dzięki temu, nie będąc z natury epikiem, jeno lirykiem, mógł Słowacki używać z całą swobodą szerokich form epickich, które pod jego ręką zmieniły się w zupełnie nowy i oryginalny typ twórczości.

Chcąc znaleźć w dziejach literatury powszechnej dzieło, z któremby można zestawić „Króla-Ducha“, trzeba sięgnąć do nastrojowej epiki staroindyjskiej, piśmiennictwo europejskie bowiem nie wydało dotąd nic podobnego. Znajdzie się niewątpliwie sporo rzeczy pokrewnych, żadna z nich jednak nie została ani poczęta, ani wykonana na tak olbrzymią skalę—z wyjątkiem chyba Wagnerowskiego „Pierścienia Nibelunga“.

Tak, ale działalność artystyczna Wagnera należy, ściśle biorąc, do historji muzyki, nie do historji literatury, czyż można więc zestawiać z sobą rzeczy niejednorodne?

W danym wypadku, z uwzględnieniem pewnych

zastrzeżeń, sądzimy, że zestawienie podobne nietylko jest usprawiedliwione, ale niemal konieczne, gdyż rzuca ciekawe światło na stosunek twórczości Słowackiego do prądów estetycznych, panujących w poezji dzisiejszej.

Przedewszystkiem nie należy zapominać o tem, cośmy mówili poprzednio, że dla Wagnera muzyka instrumentalna była tylko jednym ze środków ekspresji, dominującym, co prawda, nad innymi, ale nie wyłącznym.

„Wagner — powiada najznakomitszy jego biograf i komentator, H. S. Chamberlain — jest muzykiem, ponieważ jest poetą, nie *vice-versa*".

Z tego wynika, że utwory Wagnera, oprócz czysto specjalnego, posiadają i poetyczne znaczenie, że należą nietylko do historji muzyki, ale i do historji literatury pięknej, na którą wywarły wpływ olbrzymi.

Niektórzy mużycy fachowi, jak np. Saint-Saëns *) oddając twórcy „Pierścienia Nibelunga", jako kompozytorowi, należną sprawiedliwość, odzywają się z pewną ironją o nadmiernym rozroście czysto literackiego kultu dla Wagnera w ostatnich czasach.

---

*) Saint-Saëns, „L'illusion Wagnerienne", Revue de Paris, 1899.

Ze stanowiska specjalisty ironja ta może być usprawiedliwiona, ale fakt pozostaje faktem: twórczość Wagnera pociąga i hypnotyzuje pisarzy, poetów i wogóle artystów nowoczesnych.

Pierwsze wystawienie „Tannhäusera" w Paryżu (1861), źle przyjęte przez muzyków, zainteresowało bardzo pisarzy, uważanych słusznie za poprzedników ruchu modernistycznego, jak Barbey d'Aurevilly i Karol Baudelaire, który napisał szereg entuzjastycznych artykułów „O piękności literackiej dzieł Wagnera".

Zajęcie się tą stroną twórczości autora „Nibelungów" nie osłabło, ale wzrosło z czasem. Nie mówiąc już o poważnych studjach Nietzschego, Chamberlain'a, Schuré'go, Lichtenbergera *) którzy

---

*) Nietzsche: „Richard Wagner in Bayreuth", H. S. Chamberlain: „Le drame Wagnerien" (1890). „Richard Wagner, sa vie et ses oeuvres" (Paryż, Perrier & Co. 1899), oraz „Richard Wagners, Geschichtliche Stellung". Lichtenberger: „Richard Wagner, Poète et Penseur" (Paryż, Alcan, 1898), oraz „Wagner in Frankreich, deutsch von Oppeln Bronikowski". Schuré; „Richard Wagner". U nas rozbierał twórczość Wagnera ze stanowiska poetycznego Walery Gostomski w odczycie, którego ustępy drukował w kilku czasopismach. Wszyscy prawie symboliści francuscy interesowali się gorąco muzyką wogóle. a muzyką Wagnera w szczególności. „Nie było młodego poety — powiada Mauclair—któryby nie grał Schumanna i nie znał gruntownie „Tetralogji Wagnera". Reforma prozodji francuskiej (vers libres), oraz zwrot do symbolizmu nastrojowego stoją

uważają Wagnera za jednego z największych „poetów“ nowoczesnych i wyznaczają mu miejsce obok Eschylosa, Sofoklesa i Szekspira, w każdym współczesnym romansie mistycznym, a często i nie mistycznym, spotykamy całe szeregi aluzji do postaci i sytuacji stworzonych przez śpiewaka „Tristana i Isoldy“.

H. Fierens-Gevaert w dziele o „Smutku współczesnym“, stawia Wagnera na równym poziomie z Leopardim, Schopenhauerem, Tołstojem i Nietzschem, jako „jedno z największych zjawisk intelektualnych i artystycznych wieku“ i nazywa go ojcem neo-spirytualizmu w sztuce i literaturze *).

Brunetière w II tomie pracy p. t.: „Ewolucja poezji lirycznej we Francji w XIX w.“, przypisuje teorjom estetycznym i dziełom Wagnera wielki wpływ na rozwój poezji symboliczno - nastrojowej **).

---

również w ścisłym związku z kultem Wagnera we Francji (Por. Mauclair, L'Art en silence, str. 195—199).

*) H. Fierens Gevaert: „La Tristesse contemporaine Essais sur les grands courants moraux et intellectuels. Paryż, Felix Alcan, 1899, str. 117—133.

**) F. Brunetière: „L'Evolution de la poesie lyrique en France aux Dix-neuvième siècle“ (Paryż, 1894, str. 259—261). J. Peladan w swojej estetyce mistycznej („Comment on devient Artiste“, Paryż 1894), powiada: „Combien de la présente generation datent leur etat d'âme de Beyreuth et depuis des années, pour d'autres annés encore accumu-

Fakty te—których cyfrę moglibyśmy znacznie powiększyć — świadczą, że wpływ Wagnera wybiegł po za sferę fachowo-muzyczną i rozlał się szeroko w dziedzinie twórczości artystycznej wogóle a poetyckiej w szczególności, że więc autor „Pierścienia Nibelunga“ nietylko miał prawo uważać się sam za poetę, ale że oddziałał naprawdę i głęboko na ewolucję poezji i sztuki nowoczesnej.

Kładliśmy na to nacisk w jednym z poprzednich rozdziałów niniejszej pracy, traktujących o ogólnym charakterze sztuki modernistycznej, obecnie jednak idzie nam o wypadek specjalny, a mianowicie o to, czy mamy prawo przeprowadzać paralelę pomiędzy „Królem-Duchem“ a „Pierścieniem Nibelunga“?

Wobec przytoczonych wyżej dowodów, sądzimy, że, zestawiając Słowackiego z Wagnerem, nie popełnimy błędu przeciw logice, nie zestawimy bo-

---

lent sur ses assises tout leur acquêt d'idée et de sentiment... Mes plus nobles mouvements d'âme, les plus religieux, je les ai vibrés à Bayreuth“. Mallarmé uwielbiał „Tetralogję“ Wagnera jako typ sztuki syntetycznej i sądził, że poezja powinna dążyć do tego samego rezultatu: t. j. do syntezy wszystkich środków ekspresji własnymi środkami. Por. Camille Mauclair („L'art en silence. L'esthétique de Stephane Mallarmé“, 1901), który twierdzi, że „Mallarmé se rapprochait extrêmement des conceptions wagneriennes“. Mallarmé sam napisał: „Richard Wagner, rêverie d'un poete français“.

wiem ze sobą wielkości różnorodnych i niewspółmiernych.

Kto wczyta i wsłucha się uważnie w wagnerowskie „Złoto Renu“, „Walkirję“, „Zygfryda“ i „Zmierzch Bogów“, ten odczuje od razu pewne pokrewieństwo stylowe pomiędzy gigantyczną tetralogją niemieckiego reformatora sztuki, a olbrzymią epopeją nastrojową polskiego romantyka.

I w „Pierścieniu Nibelunga“ i w „Królu-Duchu“ gruntem, podkładem dzieła jest subjektywna doktryna metafizyczno-mistyczna, która ma zawierać „tajemnicę początku i końca“, „alfę i omegę świata“ *).

I Wagner i Słowacki uważają się za proroków i wieszczów, którzy działają na umysły i serca ludzkie za pomocą pięknych form, w jakie ujmują swoje widzenia wewnętrzne **).

---

*) „Król-Duch“. Wstęp do Rapsodu II.

**) O mistycznych poglądach Słowackiego na rolę sztuki mówiliśmy wyżej. Otóż teorje estetyczne Wagnera są bardzo podobne do teorji autora „Genezis z Ducha“. Twórca, według Wagnera, powinien być przedewszystkiem „wieszczem, wizjonerem (Seher), który widzi nie powłokę, lecz istotę wewnętrzną rzeczy, który dostrzega nie rzeczywistość, lecz prawdę wyższą od wszelkiej rzeczywistości“. Wizjoner zdający sobie sprawę z tego, co widzi i czuje, i umiejący wyrazić to, co widzi i czuje — staje się poetą

A widzenia te są u obu artystów uplastycznionymi symbolami jakiegoś wielkiego procesu duchowo-kosmicznego.

I jeden i drugi patrzy na życie ludzkie, jako na fenomen przemijający, poza którym ukrywają się potężne prądy sił mistycznych, prących wszechświat ku celom wyższym.

Dlatego postaci obu poetów nie mają nic wspólnego z bytem codziennym: są to istoty wielkie, tytaniczne, bogate w treść duchową, ale oderwane zupełnie od ziemi. Są to wcielone marzenia i nastroje, symbole potęg, które—według subjektywnego poglądu poetów — popychają naprzód ciężką „bryłę świata“.

O akcji i figurach „Pierścienia Nibelunga“ można powiedzieć to samo, co Słowacki powiedział o „Królu-Duchu“, a mianowicie, że jest to: „szeroki, święty jakiś obraz śniony, malowany na wietrznym błękicie“.

Wagner sięgnął po materjał plastyczny do mglistych, pragermańskich mytów, Słowacki—do równie mglistych legiend dziejowych polskich i ogólnosłowiańskich. Wagner widział w świecie przejawy szopenhauerowskiej prawoli, u Słowackiego proces

---

i artystą. A im lepiej i pełniej odtworzy w formach zewnętrznych swoją wizję wewnętrzną, tem wyższym będzie artystą“. Richard Wagner, „Poezja i kompozycja“. Por. Chamberlain, R. W. sa vie et ses oeuvres IV, La doctrine Artistique, str. 216.

rozwoju opierał się na metempsychozie, pojętej bardzo szeroko i głęboko *).

Wszystko to, w połączeniu z rasowemi i indywidualnemi różnicami obu twórców, nadało ich dziełom charakter odrębny pod wieloma względami, nie zniweczyło jednak pokrewieństwa ogólno-estetycznego.

Wotan, Zygfryd, Brunhilda są bezwątpienia symbolami innych idei, uczuć i wyobrażeń, niż Popiel, Ziemowit, Wanda, Mieczysław i Bolesław Śmiały—to prawda, ale pod względem czysto artystycznym należą one do jednej i tej samej kategorji tworów, której biegunowe przeciwieństwo stanowią homerowski Achilles, Odysseusz, Nestor, oraz Wojski, Maciek Dobrzyński, ksiądz Robak i klucznik Gerwazy z „Pana Tadeusza“.

I postaci Słowackiego i postaci Wagnera są przedewszystkiem płodami potężnej wyobraźni rozlewnej, liryczno muzycznej, której przyszła na pomoc bujna i giętka wyobraźnia plastyczna.

---

*) To także rys charakterystyczny sztuki nowoczesnej: ożywiać stare legiendy, myty, doktryny metafizyczne nowym duchem: „Voix profonde conseille au poète en ce temps, de se ressouvenir de plus anciennes leçons, d'ecouter l'enseignement immemorial des mages primitifs, de se pencher au bord des metaphysiques et des religions antiques“ (Charles Morice, „Litt. de tout à l'heure“). Trzy czwarte dzieł sztuki plastycznej, jak wiemy, ma dziś charakter legiendowo-mitologiczny i fantastyczno-metafizyczny.

Prawda, że u Wagnera, wskutek odmiennych warunków techniki, synteza działania obu prądów wyobraźni odbywa się na innej drodze, niż u Słowackiego—ale rezultat estetyczny jest prawie jednaki.

Język Wagnera nie odznacza się ani taką świetnością, ani takiem nieporównanem bogactwem, jak język Słowackiego, gdyż autor „Pierścienia Nibelunga“ używa mowy, jako jednego ze środków ekspresji artystycznej, gdy u autora „Króla-Ducha“ słowa są jedynym i wyłącznym materjałem technicznym. To jednak, do czego Wagner dochodzi, kojarząc działanie poezji, mimiki i muzyki instrumentalnej, osiąga Słowacki przy pomocy samego języka, który nietylko oddaje lińje i ruchy, kształty i barwy, ale—i to przedewszystkiem—budzi w czytelniku głęboki i podniosły nastrój.

Autor „Króla-Ducha“ rozmarza, podniеca i wzrusza nas, jak muzyk, którego każdy akord nietylko brzmi harmonijnie, ale mieni się wszystkimi kolorami tęczy...

W jaki sposób Słowacki osiąga syntezę barwy i tonu, plastyki i muzyki — o tem mówiliśmy poprzednio, obecnie stwierdzamy tylko analogję pomiędzy twórczością jednego z największych mistrzów i proroków modernizmu a twórczością autora „Balladyny“.

Obaj są poetami „nastrojowymi“, obaj dążą do

połączenia liryki z epiką na gruncie czysto podmiotowym, i obaj dochodzą na tej nowej, do pewnego stopnia, w dziejach sztuki europejskiej, drodze do rezultatów imponujących nietylko pod względem wewnętrznym ale i zewnetrznym.

Obaj wprawiają nas w zdumienie, nietylko mistycznym polotem natchnienia, nietylko bujnością i bogactwem wyobraźni, ale i niedościgłem mistrzostwem i giętkością formy, oraz gigantycznością pomysłów, których urzeczywistnienie zdawałoby się przekraczać granice energji pojedyńczego człowieka.

„Pierścień Nibelunga" i „Król-Duch" — to nietylko wspaniałe, ale i kolosalne, olbrzymie w koncepcji i rozmiarach, a mimo to wykończone nadzwyczaj subtelnie dzieła sztuki.

Wagner nazwał swoją tetralogję „legiendą legiend": czyż „Króla-Ducha" nie można nazwać tak samo? Czyż to nie jest wspaniała „baśń nad baśniami" i „pieśń nad pieśniami": liryczna synteza dziejów i mytów, snu i prawdy, tęsknot i wierzeń, westchnień i walk wewnętrznych poety-wieszcza?

Prawda, że Słowacki, który umarł młodo, nie ukończył „Króla-Ducha", to jednak, co zrobił — a zrobił bardzo wiele *) — i jak zrobił, świadczy,

---

*) Nie należy zapominać, że prócz pięciu wielkich rapsodów, znajduje się drugie tyle prawie we fragmentach

że śmiałe, ba, zuchwałe niemal przedsięwzięcie wtłoczenia poetyczno-mistycznej syntezy dziejów całego narodu w jedno olbrzymie dzieło, nie było dla autora rzeczą niemożliwą.

„Król-Duch“ i „Pierścień Nibelunga“ posiadają jeszcze jedną cechę wspólną, która, według Nietzschego, stanowi rys charakterystyczny sztuki nowoczesnej: oba dzieła owiane są tchnieniem nieskończoności i oba nie posiadają ani śladu tego, co nazywamy „miarą klasyczną“. Obaj artyści nie hamują swej siły twórczej, nie ograniczają jej, ale przeciwnie „rzucają się z rozkoszą i upojeniem w bezmiar, nie troszcząc się o niebezpieczeństwo“ (Por. str. 9) *).

---

i warjantach. Przypominamy również, że pośmiertne pieśni „Beniowskiego“ miały się zlać z „Królem-Duchem“ w jedną całość.

*) Nietylko ogólne, ale nawet szczegółowe zestawienie „Króla-Ducha“ i „Pierścienia Nibelunga“ świadczy, że mamy do czynienia z dziełami tego samego typu. I Wagner i Słowacki, chcąc wypowiedzieć to, co się zrodziło w ich myśli, nie mogą się zamknąć w ciasnych granicach form używanych powszechnie, dlatego poprostu — że mają za wiele do powiedzenia, że wyobraźnia ich obejmuje nie pewną określoną sferę bytu, lecz cały wszechświat, cały ogrom życia kosmicznego. Rezultatem tego jest konieczność tworzenia nie skupionych, zamkniętych w sobie dzieł, lecz

Tak samo postępują prawie wszyscy artyści

---

wielkich cyklów, których pojedyncze ogniwa posiadają pewną samodzielność, ale łączą się organicznie ze sobą, uzmysławiając pewne etapy idei przewodniej, przenikającej całość. W „Pierścieniu Nibelunga“ akcja, rozgrywająca się wśród bogów i ludzi, obejmuje losy kilku pokoleń, „Król-Duch“ miał ogarnąć kilkanaście wieków. Jedne postaci giną, drugie zajmują ich miejsce, ale wszystkie związane są ze sobą, wszystkie, żyjąc i umierając, posłuszne są prawu, które prowadzi wszechświat do „celów finalnych“. To nadzwyczajne bogactwo szczegółów, splątane ściśle i nierozerwalnie ze sobą, nadaje obu utworom charakter olbrzymich gmachów, które na pierwszy rzut oka sprawiają wrażenie zawiłego labiryntu, w których jednak, po głębszem wniknięciu, odkrywamy zadziwiającą jednolitość i konsekwencję planu. Akcja wikłając się coraz bardziej, idzie naprzód z żywiołową siłą, ale pewne motywy, powracające ciągle, przypominają nam, że w łonie tego pozornego chaosu działa twórcza myśl artysty-demiurga, który wszystkie rozproszone pierwiastki grupuje dokoła jednego punktu ciężkości, dokoła idealnego ogniska, skąd promieniuje siła duchowa, ożywiająca dzieło. I w „Królu-Duchu“ i w „Nibelungach“ nad przemijającymi fenomenami unosi się jedna postać nadludzka, która cierpi i czuje za wszystko i ze wszystkiem, a której rozwój wewnętrzny jest głównym motorem a zarazem symbolem rozwoju powszechnego. Ta postać naczelna, ten mistyczny opiekun i działacz, dążący do wysokiego celu, ale nie wolny od błędów i upadku — to owa nieśmiertelna jaźń „Króla-Ducha“, wcielająca się po kolei w osoby różnych monarchów i czuwająca nad narodem. U Wagnera podobną rolę odgrywa wielki bóg, Wotan, walczący z losem i własnem sercem, żeby zapewnić światu szczęście.

nowego kierunku *), ale żaden z nich nie umie żeglować z taką swobodą i pewnością siebie po bezbrzeżnym oceanie nieskończoności, jak Wagner i Słowacki: większość zawija prędzej czy później do jakiejś, niekiedy płytkiej, zatoki, po której wodach krąży w kółko, wmawiając w siebie i innych, że płynie wciąż naprzód po głębinach pełnego, otwartego morza.

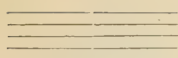
Wyjątek pod tym względem stanowią, jak wiemy, plastycy nowocześni, a specjalnie malarze, o których pokrewieństwie duchowem ze Słowackim również wspomnieć musimy.

KONIEC TOMU I-GO.

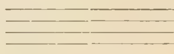
---

*) Ogarnąć wszystko, dać syntezę wszechcałości, „unir na vérité et la beauté, la foi et la joie, la science et l'art" — oto według Morice'a cel sztuki nowoczesnej.

Ignacy Matuszewski.



SŁOWACKI
i
NOWA SZTUKA



(MODERNIZM)

TWÓRCZOŚĆ SŁOWACKIEGO

W ŚWIETLE POGLĄDÓW ESTETYKI NOWOCZESNEJ

STUDJUM KRYTYCZNO-PORÓWNAWCZE

z portretem Autora i przedmową
IGN. CHRZANOWSKIEGO

TOM II

WYDANIE TRZECIE, PRZEJRZANE i DOPEŁNIONE
(Dzieło nagrodzone przez kasę im. Mianowskiego).

BIBLJOTEKA SFINKSA
TOM V.

WARSZAWA, HORTENSJA 4.

1911.

DRUK A. PĘCZALSKI I K. MARSZAŁKOWSKI, ERYWANSKA 2|4.



KSIĘGA PIĄTA.
SŁOWACKI I MALARSTWO NOWOCZESNE.

I.

LIRYCZNO-NASTROJOWY CHARAKTER PLASTYKI DZISIEJSZEJ. SŁOWACKI I PAWEL WERONEZE. SŁOWACKI I BÖCKLIN. SŁOWACKI I GUSTAW MOREAU.

Pokrewieństwo nowoczesnej twórczości plastycznej z dziełami Wagnera zostało już dawno stwierdzone, zatrzymywać się więc nad tą sprawą nie mamy potrzeby.

Już w r. 1890 Brunetière skonstatował ten fakt z pewnem naiwnem zdziwieniem w rozprawie p. t. „Symbolistes et Décadents“ “:

„Jako barbarzyńca, nie znam i nie lubię muzyki na tyle, bym śmiał robić zbyt daleko idące porównania. Swoją drogą, mam prawo zaznaczyć, że wiele zjawisk, różnych pozornie, zdaje się wypływać dzisiaj z tęsknoty do wrażeń muzycznych. Wogóle np. ci, co lubią i sądzą, że rozumieją wiersze Verlaine'a i Mallarmé'go, przepadają również za obrazami Puvis de Chavannes'a i Gustawa Moreau, Fra Angelica i Mantegna'i, za utworami pry-

mitywów i prerafaelitów i za muzyką Wagnera, począwszy od „Parsifala“ a skończywszy na „Walkyrji“. W literaturze przenoszą oni mistyczne podania o świętym Graalu i mgliste „Ramajany“ nad zbyt określoną „Odysseję“ *).

Brunetière ma słuszność, ale zjawisko, zauważone przez niego nie jest ani niezwykłem, ani wyjątkowem. W każdej epoce wszystkie rodzaje sztuki posiadały pewne cechy wspólne, we wszystkich bowiem, pod różnemi formami, wyrażał się jeden i ten sam pierwiastek duchowy, panujący wszechwładnie nad umysłowością danego okresu, pokolenia, narodu etc.

Partenon jest tem samem w architekturze, czem posągi Fidjasza w rzeźbie, a tragiedje Sofoklesa w poezji greckiej. „Boską komedję“ Dantego porównywano niejednokrotnie do średniowiecznej katedry gotyckiej; „Ramajanę“ i „Mahabharatę“—do kolosalnych i przeładowanych ornamentami świątyń staro-indyjskich; wytwory pseudo-klasycyzmu — do strzyżonych ogrodów Wersalskich etc.

Otóż to, co istniało wszędzie i zawsze, powtórzyło się i dzisiaj; wszystkie rodzaje sztuki, pomimo różnic zewnętrznych, posiadają wspólną treść

*) Brunetière „Nouvelles Questions de critique“, 1890, str. 319.

wewnętrzną, gdyż są produktami wspólnych potrzeb intelektualnych i estetycznych, jeżeli nie całego społeczeństwa cywilizowanego, to znacznej jego cząstki *).

O ogólnym charakterze sztuki nowoczesnej, o jej dążeniu do syntezy żywiołów liryczno-muzycznych z epiczno-plastycznymi na gruncie podmiotowego nastroju—mówiliśmy obszernie w początkowych rozdziałach niniejszej książki. Wykazaliśmy również, że w twórczości Słowackiego, jak w twórczości Wagnera, przejawia się taż sama dążność syntetyczno-nastrojowa.

---

*) Synteza wszystkich sztuk leży, jak wiemy, w programie nowego kierunku: „Syngularyzm, jedność—to liczba potwierdzająca i boska. Wielość rozkłada i przeczy. Epoki mierne mówią: sztuki; epoki wielkie mówią: sztuka". (Charles Morice. Litter. de tout à l'heure, Commentaires d'un livre futur). Charakterystycznem zjawiskiem nowego kierunku jest wielka liczba artystów, uprawiających współcześnie z powodzeniem kilka rodzajów sztuki. Rosetti, Morris, Wyspiański—to wybitni poeci i malarze. Klinger, Stuck, zajmują się rzeźbą, malarstwem, sztycharstwem. Wielu zajmuje się z zamiłowaniem, przewyższającem zwykłe amatorstwo, muzyką. Jak wiadomo, Słowacki sam grał, a nawet komponował i odczuwał muzykę. Prócz tego rysował bardzo wiele. W albumie z „Podróży na Wschód", (własność L. Meyéta), jest pełno rysunków, wcale nie najgorszych, oddających w kilku linjach charakter pejzażu, pomnika i t. p.

Idzie teraz o to, czy szczegółowe porównanie Słowackiego z mistrzami plastyki nowoczesnej potwierdzi nasze wnioski, czy nie?

Że porównanie podobne jest uprawnione, dowodzić nie potrzebujemy, gdyż wykazaliśmy wyżej, że w poezjach autora „Króla-Ducha“ elementy plastyczne: barwa, ruch, lińja—istnieją i odgrywają rolę wybitną. Wykazaliśmy również, że postaci stworzone przez Słowackiego, zwłaszcza w ostatniej dobie działalności, aczkolwiek nie modelowane ściśle według wzorów rzeczywistych, nie pozbawione są jednak plastyki.

Plastyka tych tworów jednak nie ma nic wspólnego z jędrną plastyką rzeźby greckiej i malarstwa renesansowego.

Twierdzić, że Słowacki jest tem samem w poezji, czem Paweł Weroneze w malarstwie, można tylko na zasadzie analogji bardzo powierzchownych. Weroneze używał świetnych kolorów i Słowacki używał świetnych kolorów – to prawda, ale każdy z nich wyrażał za pomocą barwnego materjału zupełnie odmienne rzeczy i tworzył dzieła o biegunowo przeciwnym charakterze.

Weroneze jest epikiem i plastykiem *par excellence.* Punktem wyjścia dla niego była obserwacja świata zewnętrznego: figury i sceny z jego obrazów drgają życiem i prawdą realną.

Bezwątpienia, bohaterowie Weroneza, jak bohaterowie Homera, to istoty wyższe od ludzi pospolitych, ale wyższe indywidualnie, nie gatunkowo. Artysta wlał w ich muskularne ciała wielką sumę energji, obdarzył je potężnemi, chociaż prostemi namiętnościami. otoczył przepychem i blaskiem, ale ostatecznie stworzył ludzi rzeczywistych, nie widma i mary *).

---

*) Rzekome pokrewieństwo Słowackiego z Weronezem zyskało pozorną podstawę w fakcie, że poeta, zwłaszcza w młodości, zachwycał się bardzo obrazami wielkiego kolorysty. „Ulubiony mój malarz jest Paul Veronese"—pisze poeta w r. 1831 Listy I, 67). Dalej zaś dodaje: „czy uwierzycie, spojrzawszy na 2 małe obrazki Rafaela, nie wiedząc, że przez niego były malowane, myślałbym że je jakie dziecko nabazgrało; trzeba się znać na nich, żeby rysunek ocenić". Nie należy jednak zapominać, że był to gust i pogląd 22-letniego młodzieńca, który niewiele jeszcze widział, nie posiadał więc warunków do samoistnej oceny dzieł sztuki plastycznej Słowacki czuł to doskonale, gdyż w dalszym ciągu mówi: „Pomyślałem wtenczas, iż tak często nie znającym się na głębi poezji Szekspir wydaje się dzieckiem, albo warjatem". Owe 2 małe obrazki Rafaela musiały pochodzić z pierwszej epoki twórczości wielkiego malarza, który znajdował się wówczas pod wpływem mistrza swego Perugina, zaliczonego do t. zw. „Prerafaelitów". W 10 lat później Słowacki zapatrywał się na te kwestje inaczej. W krytyce poezji Bohdana Zaleskiego, napisanej w r. 1841 (Wyd. Gubrynowicza tom X str. 80), autor „Króla-Ducha" wspomina o „watykańskim obrazie Rafaela pierwszej manjery, gdzie z grobu Najświętszej Marji Panny wykwita siedem lilji, a wkoło stoją anieli

Inaczej, jak wiemy, wyglądają postaci, któremi Słowacki zaludnił swoje nastrojowo - fantastyczne poematy „Anhellego“, „Balladynę“, „Lillę Wenedę“, a zwłaszcza „Króla-Ducha“.

Podobną eteryczność i subtelność kształtów, przy podobnej wyrazistości, niemal ostrości konturów i krańcowej precyzji wykończenia, spotykamy tylko u mistrzów szkoły staro - toskańskiej, Fra-Angelica, Botticellego, u Gustawa Moreau, oraz u modernistów angielskich, zwanych „prerafaelitami“.

Wymieniamy te tylko indywidualności i szkoły, które stoją najblizej Słowackiego.

Böcklin np. jeden z największych mistrzów sztuki nowoczesnej, chociaż należy niewątpliwie do tego samego typu twórców, co autor „Króla-Ducha“, różni się od niego w pewnych punktach.

Pomimo całej fantastyczności i subjektywizmu

---

bardzo prosto odrysowani, ale cudownie pięknie. Kto pierwszy raz spojrzy, myśli, że to jakieś dziecko malowało... ale kto się w twarze aniołów zapatrzy, powoli, powoli przestaje oddychać, zachwycony pięknością obrazu...“ Widać z tego, że Słowacki czuł i rozumiał w wieku dojrzałym rzeczy, których początkowo nie doceniał, zdając sobie zresztą sprawę ze swojej niekompetencji. Wogóle Słowacki, jako estetyk, posiadał bardzo szeroki horyzont myśli i uznawał wszystkie rodzaje szczerej i wielkiej twórczości.

malarz „Gry fal morskich“ ma wielkie poczucie rzeczywistości, którą traktuje w sposób nawskroś indywidualny, którą przetwarza i przetapia w swojej wyobraźni na coś zupełnie nowego, którą przesyca nastrojem liryczno-muzycznym, której jednak nie zaniedbuje całkowicie, gdyż ją, bądź co bądź, kocha.

Böcklin jest artystą żywiołowym, nie wyrafinowanym intelektualistą, jest poetą, ale nie metafizykiem, przerabia stare i tworzy nowe myty, ale niewiele się troszczy o ich treść ideową. Nie patrzy on na naturę przez pryzmat książek, lecz spogląda na nią okiem człowieka pierwotnego: jest animistą nie filozofem.

W dziełach Böcklina trudno doszukać się śladów pierwiastku, którybу można nazwać „literackim“, a który znajdujemy w utworach Wagnera, Słowackiego, Gustawa Moreau i prerafaelitów angielskich.

Słowacki, patrząc na krajobraz egipski i na piramidy, wyznaje, że widzi

...głębiej i wyraźniej
Gmachy stawiane myślą w krajach wyobraźni.
Jakże się piękną zdaje przy dumań pochodni:
M a k b e t, t a g r a n i t o w a P i r a m i d a z b r o d n i!
Ludziom na nią wchodzącym bledną z trwogi twarze.
Płaczesz nad Piramidą nieszczęścia w Learze.

Z niczego, a zazdrością już szatana blizki
Otello, jak bodące niebo obeliski.
Jeśli gmachy piramid miały otwór ciemny,
Skąd gwiazdy niebios człowiek wyśledzał tajemny:
W Szekspira gmachach równie zostawiona droga
Patrzącemu się oku na błękit i Boga.

(List do Aleksandra H., pisany na łódce nilowej).

To charakterystyczne wyznanie świadczy, że Słowacki silniej reagował na to, co czytał, niż na to, co widział, że więcej go obchodziły idee, niż rzeczy.

Toż samo można powiedzieć o starej szkole toskańskiej *), o Gustawie Moreau i prerafaelitach angielskich.

Są to nastrojowcy, ale nastrojowcy z odcieniem intelektualno-filozoficznym.

Mówimy wyraźnie „odcieniem“, gdyż pierwiastek ideowy nie zrobił z nich zimnych alegorystów, lub tendencyjnych ilustratorów, tej lub owej doktryny. Nie. Od suchości alegorycznej chroni ich liryzm, od dydaktyzmu — wysoko rozwinięte poczucie artystyczne. Przedewszystkiem jednak — i to bodaj rzecz najważniejsza — poglądy, którym

---

*) Taine powiada o szkole toskańskiej: „Jeżeli wnikniemy w ducha artystów owoczesnych, dostrzeżemy, że ożywia ich chęć odtworzenia idei, nie istot... Forma zewnętrzna obchodzi ich tylko w połowie; nie pociąga ich ona namiętnie dla siebie samej, dostarcza tylko materjału „do symbolów i sugiestji“. (Voyage en Italie, II, 122—123).

wspomnieni malarze hołdują i które wcielają w swoje dzieła—to nie dogmaty moralności praktycznej, nie teorje naukowe, nie ciasne hasła partyjne, lecz szerokie a niezbyt określone idee kosmiczno - mistyczne.

Otóż mglista filozofja mistyczna jest, ściśle biorąc, rodzajem poezji uczuciowo-pojęciowej i wskutek tego zlewa się doskonale w całość organiczną ze sztuką wogóle, a sztuką nastrojową w szczególności; dając jej bowiem bogaty, wdzięczny i podatny materjał idejowy, ożywia i uduchownia symbole artystyczne, nie kładąc na nich poziomego piętna tendencyjności.

Gustaw Moreau tworzył cykle obrazów, z których każdy był jakby rapsodom wielkiej epopei ewolucyjnej. Mamy więc cykl, przedstawiający ewolucję kobiety, od zmysłowej Messaliny do Ledy, pojętej przez artystę w sposób zupełnie nowy i oryginalny, jako symbol przeduchowienia, jako niewiastę, w którą wnika promień mistyczny, idea wyższa, olimpijska. W innym cyklu przedstawia stopniowe podnoszenie się mężczyzny od wpół zwierzęcego centaura do bohatera, który ostatecznie znajduje wyzwolenie w śmierci, wyobrażonej jako melancholijne i piękne widmo niewieście — symbol wiecznej swobody i szczęśliwości.

Ale idea ewolucji mistycznej, przenikająca ob-

razy Gustawa Moreau, nie stanowi jakiegoś sztucznie przyczepionego dodatku, jakiejś etykiety, lecz, jak w „Królu-Duchu" Słowackiego, stapia się w jedną organiczną całość z dziełem, które, niezależnie od swej treści myślowej, wywiera wielkie wrażenie skończoną artystycznie formą i potęgą nastroju.

Weźmy jeden z najbardziej znanych obrazów Moreau, a mianowicie „Zjawisko" *).

Na tronie wzniesionym wśród kolumn, ozdobionych przebogatemi inkrustacjami, siedzi w pozie hieratycznej Herod, stary, wyniszczony, znużony. Po bokach dymią kadzielnice. Na prawo stoi kat z mieczem, czekając na rozkaz ścięcia świętego Jana, którego głowy zażądała Salome w nagrodę za swój taniec.

Piękna grzesznica w kostjumie, złożonym z samych prawie drogich kamieni, stoi na przodzie obrazu w pozie tanecznej, ale nieruchoma, z twarzą przerażoną, gdyż przed nią w powietrzu, otoczone aureolą, niewidzialne dla nikogo innego, unosi się „zjawisko": głowa przyszłego męczennika, który patrzy na rozpustną córkę Herodjady wzrokiem surowym i przenikliwym...

---

*) L'apparition", Muzeum Luksemburskie w Paryżu. Por. w moim zbiorze „Twórczość i twórcy" dział: „Plastycy-poeci".

Ta głowa bez ciała zawieszona w przestrzeni, głowa, z której płynie krew, a która żyje, patrzy, myśli i rozlewa dokoła mistyczne promienie światła—sprawia wrażenie wstrząsające.

Można nie znać treści legiendy — którą malarz zresztą zupełnie samoistnie przetworzył — a odczuć mimo to tragiczny nastrój, wiejący z tego oryginalnego obrazu.

Podobne wrażenie wywołuje i Słowacki, opisując chwilę, kiedy zwycięzkiemu Ziemowitowi, który, rozproszywszy „siły antychrystowe", spowodował mimowoli zgon matki — poganki, ukazuje się widmo jej głowy na tle czarodziejskich płomieni.

Matko! gdzie jesteś? mówi—jam podołał
Wrogom ojczyzny... jam święty kościoła...

Wołał i płakał—i smętniejsze słowa,
    I gwałtowniejsze prośby rzucał w chmury,
I szedł—a ciągle jasność purpurowa
    Stała na szczycie tajemniczej góry.
Więc szedł w ten ogień, a w t e m m a t k i g ł o w a
    N a p r z e ś c i e r a d l e o g n i s t e j p u r p u r y
S t a n ę ł a—lecz jak blada trupia plama,
B e z r ą k i p i e r s i—g ł o w a t y l k o s a m a...

Usta otwarte miała, a z otworu
    Ust—jakby ciemność i strach wylatywał;
Twarz zielonego, jak trupi, koloru,
    I oczy zmarłe, z których strach przeszywał;

Straszna zjawiła się nad szumem boru,
Włosy strach podniósł, a wicher rozrywał;
Potem ją jasność z oczu syna zdjęła,
Nic nie wyrzekła—straszna i zniknęła...

Obraz ten, jeden z najplastyczniejszych u Słowackiego, pokrewny jest formą i nastrojem wielu płodom sztuki nowoczesnej *) i działa na czytelnika samą siłą ekspresji, niezależnte od treści, jaką poeta zawarł w stworzonym przez siebie symbolu. Ale treść nietylko nie osłabia artystycznej wartości utworu, lecz podnosi ją i pogłębia jeszcze. Głowa konającej Rzepichy — to symbol pogaństwa, które ginie z rąk własnych dzieci, porwanych wirem nowych prądów uczucia i myśli, prądów, mających zmienić całkowicie oblicze świata i popchnąć go naprzód.

Brana w szerszem znaczeniu, scena zetknięcia się Ziemowita z widmem matki symbolizuje wogóle stosunek dwuch następujących po sobie pokoleń, które, straciwszy wspólny grunt porozumienia, walczą ze sobą, pomimo że się kochają...

Już to w tworzeniu symbolów—które, jak wiemy, dzięki charakterowi sztuki nowoczesnej, odgrywają w niej rolę pierwszorzędną—był Słowacki mistrzem niepospolitym.

*) Przypominamy liczne w sztuce dzisiejszej wizerunki głowy „Meduzy“.

Oto inny obraz, przedstawiający również epizod walki chrześcijaństwa ze starymi, rodzimymi ideałami Słowian.

Piękna kapłanka pogańska wyrzuca Mieczysławowi lekceważenie wiary przodków i grozi mu zemstą.

Te własne duchy przeciw tobie ruszę!
    Rzekła—a nie myśl, że mi brak mścicieli!
Jako jesiennych liści w zawierusze,
    Mam pełne włosy duchów. Jam z topieli
Wyszła wlokąca duchy, które muszę
    Karmić, jak matka, która serce dzieli,
A wszystkim chleba daje domownikom:
Tak ja, i gwiazdom, wężom—i płomykom.

Ten warkocz za mną wyciągnięty z morza,
    Teraz z fal jeszcze słońcami wychodzi.
Ujrzałbyś—gdyby nie ta jasna zorza—
    Ujrzałbyś: żem jest na tęczowej łodzi,
Że skrzydła mi z plec—z głowy rosną zboża,
    Około której wąż złocony chodzi;
Że jestem z wszystkich tworów razem zwita,
Jak łania i wąż—gwiazda i kobieta.

Za mną, powiadam Ci, z mórz się wywlekły
    Tęcze... a z rąk mych sypią się promienie,
A z piersi gwiazdy mi karmiące ciekły,
    A ze mnie czystej rodziły się cienie...
. . . .

W postać kapłanki wcielił poeta panteistyczny pierwiastek poganizmu polskiego; dzięki temu jednak, że symbol połączony został z żywą jednostką

ludzką, nie przerodził on się w zimną abstrakcyjną alegorję, przemawia więc nietylko do myśli, lecz i do uczucia.

Ta piękna dziewica, karmiąca płomyki, węże i zboża swoją krwią i duchem, ta kobieta, która czuje się współcześnie łanią i gwiazdą, ta istota „zwita ze wszystkich czystych i nieczystych tworów natury“ obchodzi nas, nietylko jako symbol panteizmu, lecz jako żywy, cierpiący i stroskany człowiek. Pierwiastek myślowy symbolu roztapia się w pierwiastku uczuciowym i wskutek tego całość obrazu wywołuje wrażenie tragiczne.

Jest to „zmierzch bogów“ słowiańskich, odtworzony nie epicznie, lecz lirycznie, na tle serdecznych skarg, bólów i męczarni serca ludzkiego...

W ten sam sposób traktują podobne problematy wszyscy prawie artyści nowocześni, których symbole przemawiają silniej do uczucia, niż do rozumu.

Mówiliśmy wyżej o Gustawie Moreau i jego „malarstwie psychicznem“—jak je nazywa Schuré, teraz przejdźmy do prerafaelitów, którzy na innym gruncie stworzyli sztukę zupełnie analogiczną *).

---

*) Gustawa Moreau nazywają francuskim Burne Jonesem. Burne-Jones, uczeń Rosettiego, był, jak wiadomo, jednym z najwybitniejszych przedstawicieii t. zw. prerafaelizmu w sztuce angielskiej. Por. Bénédite: „Gustave Moreau et Burne-Jones“. Paryż, 1899.

II.

SŁOWACKI I PRERAFAELICI ANGIELSCY *)

Prerafaelici, wziąwszy za punkt wyjścia naiwną i przesyconą uczuciem sztukę przedrafaelowską, nie naśladowali jej ślepo i jednostronnie, jak współcześni romantyzmowi „nazarejczycy" niemieccy, lecz na starym fundamencie zbudowali nowy, nawskróś oryginalny kierunek, w którym niezwykła doskonałość i finezja formy służy za środek do wyrażania, w subtelnych kształtach i harmonijnych barwach, idei, marzeń, symbolów, pragnień i nastrojów, zrodzonych w duszy artysty.

Jak z powyższego określenia wynika, prerafaelici są, jak większość modernistów, lirykami. Nie to jednak stanowi ich rys charakterystyczny, liryków bowiem w dziejach sztuki plastycznej spotykamy i w dawniejszych epokach. Czyż Michał-Anioł, choćby jako twórca melancholijnego „Pen-

---

*) Nazwa „prerafaelici" pochodzi stąd, że w r. 1848 kilku malarzy (Rosetti, Hunt, Millais), występując przeciwko akademickiemu konwencjonalizmowi, utworzyło związek „Praeraphaelite Broterhood". Miano to przeniesiono na gienerację późniejszą, która, nie tworząc żadnej zwartej organizacji, szła w kierunku idealistyczno-fantastycznym, wstępując pod wieloma względami w ślady malarzy wczesnego renesansu (Botticelli, Fra-Angelico, Mantegna etc.), różniących się od późniejszego Rafaela większą szczerością, subtelnością i uczuciowością.

siera“ i tragicznej „Nocy“ z grobowca Medyceuszów we Florencyi, nie ma prawa do miana liryka, który swe bóle i zwątpienia zakuł przypadkiem w bryły marmuru, zamiast, jak to z równem mistrzostwem czynił niekiedy, przelać je na papier?

Liryzm prerafaelitów atoli, oraz liryzm Słowackiego przedstawia się inaczej. Niema w nim wulkanicznej namiętności, ale jest niewypowiedziana, chorobliwa prawie wrażliwość; niema prostoty i siły brutalnej, ale jest delikatność i wyjątkowe przerafinowanie uczucia, które płonie nie ziemskim, lecz jakimś mistycznym ogniem.

Stosunek takich indywidualności do świata rzeczywistego jest inny, niż stosunek artystów, obdarzonych wrażliwością potężną wprawdzie, ale nie odskakującą zbyt silnie od normalnego typu. Można, czując nawet za miljony, patrzeć na świat wzrokiem podobnym do wzroku miljonów, tylko bystrzejszym i ogarniającym szersze horyzonty.

Można być wielkim poetą, różniąc się tylko ilościowo, nie zaś jakościowo od przeciętnego człowieka. Można być, jak np. Mickiewicz, krańcowym idealistą w dążeniach etycznych i społecznych, a mimo to, jako artysta, stać mocno na gruncie realnym i operować głównie materyałem, czerpanym z życia rzeczywistego.

W kierunku atoli, którego przedstawicielami są prerafaelici, żywioły realistyczne schodzą z konieczności na dalszy plan. Życie przestaje interesować samo przez się, przestaje być słońcem systematu estetycznego i zmienia się w planetę, krążącą dokoła jakiegoś dalszego ogniska siły i piękna, ku któremu zwracają się oczy i myśli artystów. Ojczyzną ich nie jest ziemia, lecz opiewane przez Szylera „sfery czystych form“.

Die heiteren Regionen,
Wo die reinen Formen wohnen...

Słowacki tak samo patrzał i reagował na rzeczywistość, i, co ciekawsza, zdawał sobie sprawę z tego, że stosunek jego do świata realnego nie jest normalny.

„Zdawało mi się — powiada w liście do autora „Irydjona“, stanowiącym przedmowę do „Lilli Wenedy“ — że dosyć jest jednym słowa zarysem pokazać im piękną postać duchową, że dbać nie trzeba o niedowidzenie, a chronić się tylko przesytu; sądziłem, że wszyscy ludzie obdarzeni są platońską i atycką uwagą; że dodawszy do stworzonego już przez poetów świata jedną taką postać, jak nimfa uwieńczona jaskółkami, które pierzchają z włosów, dotknięte słońca promykiem, jedną taką postać jak nimfa uwiązana rączkami za łańcuch smutno gwarzących po niebie żórawi, można te

Ateńczyki obrócić na niebo oczyma. Teraz widzę, że innych widm, innych kolorów, innych potrzeba obrazów.

„Nie schodzę jednak z mojej drogi, a że jest pusta i szeroka, to przypomina mi złote pustynie Suezu, na których tak mi dobrze było, gdym się tylko za słońcem i gwiazdami kierował. Jest to wreszcie dla mnie droga konieczna; ile razy bowiem zetknę się z rzeczywistemi rzeczami, opadają mi skrzydła, i jestem smutny, jak gdybym miał umrzeć...“

I szedł dalej po tej drodze; a gdyby dożył chwili dzisiejszej, przekonałby się, żo powietrzna Goplana w wieńcu z jaskółek i eteryczna Lilla Weneda z czarodziejską harfą w ręku nietylko zyskały prawo obywatelstwa w sztuce, lecz znalazły cały rój godnych siebie towarzyszek i towarzyszów.

Czyż potrzebujemy wymieniać imiona i rodowody tych rusałek, wodników, faunów, centaurów, rycerzy „okrągłego stołu“, wieszczek i czarodziejów, potworów i bogów, demonów i bohaterów, których artyści nowocześni ożywili krwią własnego serca i odziali barwnemi szatami własnej wyobraźni?

A chociaż i romantyzm tworzył figury fantastyczne, jednakże miały one inny charakter. Roman-

tycy traktowali przeważnie podania i legiendy albo w sposób epiczny, starając się o ścisłe zachowanie tonu, oraz kolorytu lokalno-ludowego, albo też w sposób ironiczno-żartobliwy. Były pod tym względem wyjątki, ale nie liczne, choć wybitne, jak Shelley, którego zresztą niedawno dopiero oceniono należycie.

Dzisiaj pomimo większego rozwoju historji, etnografji, filologii i folklorystyki, artyści mniej się troszczą o dokładność objektywną, ale zato wyzyskują, przy pomocy wysubtylizowanej techniki, stronę uczuciową i metafizyczną wierzeń i mytów, czyniąc ich bohaterów symbolami własnych nastrojów, lub zapatrywań na życie i naturę *).

Co ma wspólnego z mitologją grecką „Prometeusz“ Böcklina, którego olbrzymia postać zlewa się w jednolitą całość z tragicznym krajobrazem górskim? Czem jest „Wyspa umarłych“ tego sa-

*) Charles Morice, jeden z najgruntowniejszych teoretyków sztuki i poezji nowoczesnej, powiada: „Kwiat tradycji narodowych zwiądł, ale każdy ma prawo szukać w kosmopolitycznym zielniku wspaniałych pretekstów do fikcji“. A fantastyczny malarz Gustaw Moreau głosił, że „niema namiętności, nawet najsubtelniejszej i najżywszej, którejby nie można odtworzyć symbolicznie przy pomocy legiend i mytów starożytnych, odnawiając je naturalnie i przystosowując do wymagań dzisiejszych“.

mego mistrza, jeśli nie malowaną w przecudowny sposób elegją? A „Milczenie w lesie?“ a „Gaj święty?“ a „Awanturnik?“ — czyż to nie poematy liryczno-nastrojowe! A jeszcze Böcklin, najstarszy z modernistów, nie wyrzekł się zupełnie realizmu i traktował niekiedy mitologję w sposób epiczno-anegdotyczny („Centaur w kuźni“), nie troszcząc się jednak zupełnie o tradycję i nadając tworzonym przez siebie postaciom charakter zgodny ze swoim temperamentem.

Ale Gustaw Moreau i Puvis de Chavannes? ale Burne-Jones i inni malarze angielscy? Dla tych podania i legiendy były tylko pretekstem do wypowiadania w sposób plastyczny tego, co się rozgrywało w ich umyśle i sercu, były instrumentem, któremu artysta kazał śpiewać swoje pieśni.

Pieśni te—to pieśni dusz bogatych i szlachetnych, ale niezupełnie normalnych: nadczułych, przerafinowanych, zmęczonych rzeczywistością i dążących do świątyni ideału, nie odwiedzanym przez wszystkich i opatrzonym w drogowskazy gościńcem, lecz, jak Słowacki, przez rozległą pustynię, „gdzie można się tylko słońcem i gwiazdami kierować...“

Rzecz prosta, że im niezwyklejszą, mniej znaną a bardziej subtelną była dana legienda, tem więcej pociągała artystę, który jednak potrafił nieraz, dzięki psychologicznemu pogłębieniu i świetnej

a oryginalnej aż do dziwactwa formie zrobić z tematu banalnego i zużytego rzecz najzupełniej nową, zarówno pod względem plastycznym, jak i, że się tak wyrazimy, literackim, co zresztą, kiedy się mówi o prerafaelitach, nie jest bynajmniej terminem nieodpowiednim.

Wszystkie wymienione wyżej właściwości estetyczne posiada Słowacki, zwłaszcza w ostatniej dobie swojej działalności poetyckiej.

Ileż to razy, czytając „Króla-Ducha", myślałem o tem, że tylko prerafaelita mógłby być odpowiednim ilustratorem tej mistycznej epopei *).

Co za materjał malarski znalazłby taki Burne-Jones, lub Walter-Crane w plastycznych epizodach poematu, rzeźbionych zda się z drogich kamieni i przezroczystego kryształu!

---

*) Mówiąc „prerafaelita" mam na myśli przedewszystkiem pewien typ twórczości plastycznej, któremu pokrewnych nie brak i u nas. Nie wątpię, że doskonałym, a nawet ze względów powinowactwa rasowego i indywidualnego stokroć lepszym ilustratorem „Króla-Ducha" mógłby być Wyspiański, ten—jak to się zdarzało u prerafaelitów—znakomity malarz i poeta w jednej osobie, co, ośmieliwszy się kontynuować „Króla-Ducha" (Bolesław Śmiały i „Kazimierz Wielki"), stworzył rzecz nie równą wprawdzie, ale, bądź co bądź, godną oryginału. Nie zapominamy również o świetnych obrazach Pruszkowskiego i Malczewskiego, zrodzonych pod wpływem poezji autora „Króla-Ducha": pierwszy czerpał natchnienie z „Anhellego" i „Balladyny" (Goplana), drugi wymalował prześlicznie „Śmierć Ellenai".

Weźmy dla przykładu pierwszą lepszą strofę. Oto stara opowieść o śpiącej królewnie, wplątana przez poetę w mistyczne dzieje Polski. Znamy wszyscy tę wdzięczną bajkę dziecinną; zobaczmy teraz, w co się przerodziła pod brylantowem piórem wieszcza.

Cały kraj zaklęty czarami złośliwej Pychy, zasnął; Ziemowit postanowił go zbudzić; idzie więc i, zbliżywszy się do zamku królewskiego, widzi że oddawna—

Nic nie zmieniło się—żadnym obłamkiem
   Nie grozi wieża, choć chwiać się musiała
W chwili, gdy czas się zatrzymał nad zamkiem,
   A zamek stracił ruch i czyny ciała;
Najmłodsza córka, jeszcze za barankiem
   Goniąca, sama, jak baranek biała,
Motylem wielkim, tęczowym goniona,
Stała... baranek, motylek i ona.

Na szmaragdowej trawie ono dwoje,
   A motyl wisiał i trwał na błękicie.
Druga, wchodząca w kryształowe zdroje —
   Oddech w niej ustał, a zostało życie,
I wstyd... bo jedną ręką srebrne stroje,
   Ostatnie piersiom dziewiczym zakrycie,
Trzymała silnie, ku piersiom je cisnąc—
Drugą dłoń miała na wodzie—jak prysnąc...

Nietylko ona, lecz nawet ciekawe
   Te rybki, które wszelka białość nęci,
Skrzelki czerwone i łuski złotawe
   Pokazywały na dnie wód. Snem zdjęci

Motyle wodni, gdy na nóżki zjawę
Lecieli—teraz do nóżki przypięci,
Wstążką błyszczącą na dnie wód świecili,
Jak tęcza do nóg przypięta Dziedzili!

Kto widział malowane legiendy Burne-Jones'a i Waltera Crane'a, ten nie zaprzeczy, że czarodziejskie sceny, odtworzone w eteryczny sposób przez naszego poetę, są dziwnie do nich podobne. Niekiedy analogja jest tak wielka, że — gdyby to nie było absurdem — możnaby przypuścić jakieś wpływy wzajemne.

Jeden z najpopularniejszych obrazów Burne-Jones'a, zatytułowany „Pieśń miłości", wyobraża dziewicę, śpiewającą przy akompańjamencie organów. Cała treść, cała dusza obrazu koncentruje się w wyrazie twarzy pięknej śpiewaczki, której niema pieśń wypełnia kompozycję i nadaje specjalny nastrój wszystkim szczegółom utworu. A teraz przeczytajmy dwie strofy „Króla-Ducha", malujące czwartą z uśpionych córek Popiela, a spotkamy nietylko analogiczną sytuację, lecz, co ważniejsza taki sam nastrój i taki sam sposób traktowania przedmiotu:

Insza... już w sali—najdumniejsza z rodu,
Przy złotym, małym siedząca organku,
A obrócona oknem do zachodu,
Ku zorzy, w pawich piór świecącym wianku.

Bita blaskami mrocznymi z ogrodu,
W półśnie—myśląca może o kochanku,
Gdy palce już ton na klawiszach biorą,
Zastygła... wszystkie pawia pióra gorą

Jak gwiazdy... Z jej ust jeden ton wylata,
Ton jednen, ale już najwyższy w śpiewie,
Ton może zdolny porwać serce świata,
Ten ton, o którym ona jeszcze nie wie,
Czeka nań, już swe rysy z dźwiękiem brata,
Już w zachwyceniu Bożem, jakby w gniewie,
Siedzi cudowna w Sybilli postawie,
Muzyką błyszczy, jak te pióra pawie.

Nie jest to obraz realny, tylko wizja, ale wizja specjalnego charakteru; nie mglista, rozwiana, szara, lecz jasna, wyraźna, barwna, a mimo to, albo raczej właśnie dlatego, bardzo daleka od rzeczywistości *).

---

*) Podobnych obrazów, sprawiających na człowieku, obeznanym z dziejami malarstwa w drugiej połowie XIX w., wrażenie poetycznych pierwowzorów, lub reprodukcji arcydzieł sztuki nowoczesnej, spotykamy u Słowackiego, zwłaszcza w „Królu-Duchu“, całe szeregi. Oto jeszcze jeden, przedstawiający odwiedziny królewnej Wandy w więzieniu, w którem zamknięto potężnego Popiela:

Raz o północy, kiedym dyszał gniewny
I sądził, że tu jakaś mara biała...
A tam kształt jakiś czarny i niepewny...
Ówdzie mi gwiazda biegła i spojrzała;
Ujrzałem lice przecudne królewnej,
Której z rąk blasku różanego strzała

Stworzyć postać pozbawioną absolutnie krwi i ciała, niezdolną do życia ziemskiego, i nadać jej eterycznym kształtom kontury tak ostre i barwy tak żywe, że oko widza musi na nie reagować z równą, jeżeli nie większą siłą, niż na zjawiska materjalne, to szczyt subjektywizmu, to dowód, że artysta neguje istnienie rzeczywistości objektywnej, ale wierzy głęboko w realność swoich podmiotowych wizji i marzeń, uważając je za jedyną prawdę wszechbytu.

Przez proch więzienia i przez pajęczyny
Szła, *zamieniwszy jej ręce w rubiny.*
Splecione do nóg złociste jej włosy
Wlokły się prawie po głazów zieleni,
Gdzie zakończone, jak dwa złote kłosy,
Kwiatkami z drogich, błyszczących kamieni...
Te kwiatki, rzekłbyś, że dwa żywe Losy
Twarzą aniołów ze światłych pierścieni,
Patrzą się w górę uczepione skrycie
Do nóg idącej falą Amfitrycie, etc.





KSIĘGA SZÓSTA. STOSUNEK FORMY DO TREŚCI U SŁOWACKIEGO.

I.

SŁOWACKI I RZECZYWISTOŚĆ.

Pisarz przedmiotowy, epik, wprowadzając do swoich poematów istoty fantastyczne, może je traktować, albo naiwnie, jak to czynił Homer, którego bogowie byli tylko spotęgowaną rasą ludzką, albo krytycznie, jak postępują współcześni realiści, u których mieszkańcy świata nadzmysłowego zmieniają się w nikłe widma bez kształtu i bez koloru, w niezdecydowane halucynacje i mgliste majaczenia.

W gruncie rzeczy jednak stosunek krytyczny do tworów nadziemskich, jako zabarwiony pewną dozą podmiotowości, mniej odpowiada wymaganiom epiki czystej, niżeli stosunek naiwny.

Dalej jeszcze od szczerego stylu epickiego odbiega mańjera ironiczna, rozwinięta przez poetów Odrodzenia, a specjalnie przez Ariosta, który stworzył cały legjon prześlicznych postaci fantastycz-

nych po to, żeby je podmuchem łagodnej epikurejskiej irońji rozwiać w nicość, jak lśniącą bańkę mydlaną.

I Słowackiemu nie była obca arjostyczna irońja; władał on tym subtelnym orężem, jak wyśmienity fechmistrz, ale zwracał jego ostrze w inną zupełnie stronę. Autor „Orlanda Szalonego" ironizował chimery ludzkiej wyobraźni, ale żył w zgodzie z rzeczywistością: autor „Beniowskiego" odpędzał od siebie rzeczywistość biczem irońji, a czuł się szczęśliwym i spokojnym tylko pod „tęczową kopułą myśli".

Bóg sam wie tylko,

— woła w „Beniowskim" —

jak mi było trudno
Do tego życia, co mi dał, przywyknąć.
Iść co dnia drogą rozpaczy odludną
Co dnia uczucia rozrzucać, czuć, niknąć;
Co dnia, krainę mar rzuciwszy cudną,
Powracać między gady...

Kto rzeczywistość uważa za wstrętne rojowisko gadów, a cudną krainę mar za naturalną swoją ojczyznę, ten nie może być objektywnym sędzią i malarzem świata realnego.

Ażeby artysta mógł odtworzyć jakieś zjawisko w sposób doskonały, musi czuć do niego sympa-

tję niekoniecznie etyczną, lub umysłową, ale bezwarunkowo sympatję estetyczną, która godzi się łatwo z silną nawet nienawiścią i gniewem, ale nie da się skojarzyć nigdy z uczuciem zimnej pogardy i obojętności, jaką Słowacki żywił dla fenomenów świata rzeczywistego *).

---

*) Poeta sam zdawał się z tego powodu przechodzić walki wewnętrzne. Tak przynajmniej wnosić można z fragmentu p. t.: „Poeta i Natchnienie", w którym duch, uosabiający inspirację, na ironiczną uwagę poety, że skoro „do rzepy wetknie płonąca świeczkę, to nie ujrzy światów szerszych", odpowiada z bólem:

> Zawszeż ta bojaźń o nabyte skarby
> Pracami wieków? Zawszeż *nieugięcie*
> *Twojej tęczowej myśli w żadne karby?*
> *Zawszeż Ci błoto cielesne na wstręcie?*
> Gdybyś mógł stopić twoje wszystkie farby
> W jednym miłości bożej dyjamencie,
> I zostać chwilę w czystym bezkolorze,
> Miałbyś zeń potem wszystkie ognie boże.

Czyżby to miało znaczyć, że poeta poczytywał lekceważenie rzeczywistości za jakiś grzech mistyczny, z którego jednak poprawić się nie mógł, bo mu na to nie pozwalała natura jego talentu? Zresztą oderwane ułamki, jakie pozostały tego ciekawego i ważnego pod względem psychologicznym utworu, nie pozwalają na wyciąganie stanowczych wniosków. (1904)

Niewątpliwie idzie tu przedewszystkiem o znalezienie najlepszej drogi, by służyć prawdzie i ojczyźnie. Słowackiemu zarzucano „nienarodowość" i obojętność na losy kraju. Te *niesłuszne* zarzuty boleśnie dotykały serce poety. To też woła on do Atessy:

Że uczucia podobne wypełniały serce autora „Króla-Ducha“, świadczą zarówno własne wyznania poety, jak i charakter jego utworów, w których

---

Świadcz o mnie, czym ja kiedy Polski ducha
W żywotną jego część i w serce zranił?
A przedtem:
O, tak! nim ja w śmierć ojczyzny uwierzę,
Chociażby, jak trup w grobie leżąc, zbrzydła:
Potargam wprzódy ją pieśnią na pierze
Porwę ją wprzódy na pieśniane skrzydła
. . . .
Puszczę, jeżeli żywa, to poleci.

Jest w tym utworze poruszony także stosunek do kościoła i wiele spraw, które się w duszy i umyśle poety kłębiły, oczekując rozwiązania i wyzwolenia. Wiersz ten—to, niby hamletowskie „być albo nie być“; jest on odbiciem jakiegoś wielkiego przełomu wewnętrzego poety, który ostatecznie zdaje się wychodzić z owych zapasów ze swym „natchnieniem“ zwycięzko. Tu nie idzie już tylko o artyzm, lecz o ideową, patryjotyczną i filozoficzno-religijną stronę twórczości Słowackiego, o jego stanowisko względem najżywotniejszych problematów życiowych i narodowych. Stanisław Wyrzykowski, który pisze specjalną rozprawę o tym właśnie utworze, zwracał mi uwagę na jego *doniosłość* pod *tym właśnie względem* i twierdził, że może na zasadzie dokumentów ustalić *napewno* datę napisania wiersza. Będzie to ważny przyczynek do zrozumienia ewolucji duchowej Słowackiego. Mam nadzieję, że kolega Wyrzykowski nie weźmie mi za złe tej niewinnej niedyskrecji, zwłaszcza, że nieuprzedza ona wniosków, jakie kolega St. Wyrzykowski wyprowadzi z rozbioru pematu (1910). Pisał o tym utworze i St. Mleczko, wiążąc go z „Królem-Duchem“.

„nieziemskość“ czy „nadziemskość“ rozrasta się się niekiedy kosztem ziemskości w sposób tak potężny, iż nie wiem, czy fantastyczni poeci staroindyjscy zaszli dalej pod tym względem.

Kto neguje niemal zupełnie rzeczywistość — zwłaszcza jako czynnik estetyczny—ten nie może traktować tworów własnej i cudzej wyobraźni ani krytycznie, ani ironicznie — to rzecz prosta. Czy mógłby jednak zająć względem nich stanowisko homeryczne, naiwne?

Bezwątpienia, ale tylko wtedy, gdyby stał mocno na gruncie tradycji zbiorowej, gdyby wierzył w to, w co wierzył ogół, i patrzał na postacie legiendowo-mityczne tak, jak patrzą wszyscy.

Słowacki jednak, czy to biorąc figurę bajeczną, czy typ, stworzony przez innego poetę, nie troszczył się nigdy o tradycyjny koloryt i znaczenie postaci, lecz przerabiał ją całkowicie na swój sposób, pokrywając starą, popularną kanwę taką masą nowych dodatków i ornamentów, że charakter pierwowzoru przepadał pod nimi bez śladu.

Lud nie wyparłby się Rybki, ani Świtezianki, ale nie odnalazłby z pewnością w osobie Balladyny „przędzy swych myśli i kwiatu swych uczuć“, gdyż poeta omotał skromny wątek podaniowy lśniącą przędzą własnych myśli i udekorował egzotycznymi kwiatami własnych uczuć.

W co się przerodził pod piórem Słowackiego legiendowy Popiel, Rzepicha, Ziemowit, Mieczysław?

Co się zrobiło z Eloi de Vigny'ego, którą wszechwładna wola poety osadziła za pokutę wśród brylantowych śniegów jakiejś fikcyjnej Północy?

Każda z tych figur, zachowawszy imię, straciła doszczętnie dawną swą indywidualność legiendowo-poetyczną i zmieniła się w zupełnie nową istotę, symboliczną raczej, niżeli realną, w skrystalizowany dogmat, marzenie, wizję poety, który uznawszy rzeczywistość za pustkę, zaludniał ją rojem „cudnych mar", nie gwoli własnej zabawie, lecz ku zbawieniu świata.

Bo Słowacki wierzył w zbawczą potęgę sztuki równie mocno, jak Ruskin i prerafaelici *) a jeżeli, jak oni, przywiązywał wielką wagę do strony zewnętrznej swoich utworów, to nie przez skłonność do wirtuozostwa, lecz dlatego, że uważał świetność i oryginalność techniki za niezbędny czynnik twórczości artystycznej, która, zwłaszcza w danych warunkach, tylko przy pomocy giętkiej i olśniewającej formy mogła wywołać takie wrażenie duchowe, o jakie szło poecie wieszczowi.

---

*) „Wielka sztuka jest tylko zachwytem, adoracją"— powtarza ciągle Ruskin, twierdząc, że „najpewniejszym środkiem poniżenia moralnego ludzkości jest obniżenie poziomu sztuki".

II.

BŁĘDY BRANDESA. ŚWIETNOŚĆ FORMY JAKO WYKWIT TREŚCI. MIŁOŚĆ W „DZIADACH“ I „W SZWAJCARJI“. POZORNA DZIWACZNOŚĆ METAFOR I EPITETÓW. ORGANICZNY ZWIĄZEK TREŚCI Z FORMĄ.

Dotarliśmy znowu do kwestji, którąśmy poruszyli na początku niniejszego studjum, a mianowicie do znaczenia i roli formy w dziełach Słowackiego.

Jak wiadomo, forma zewnętrzna była czynnikiem, który, dzięki swej wyjątkowej wspaniałości, zasłaniał i zasłania dotąd oczom ogółu inne nie mniej ważne strony utworów Słowackiego i rzuca wskutek tego jednostronne światło na działalność poety, ocenianą głównie ze strony technicznej, nie zaś, jakby należało, duchowej.

Brandes stworzył nawet teorję, w której wyprowadza piękność formy autora „W Szwajcarji“ z atawizmu, ze „staropolskiego zamiłowania okazałości, blasku i przepychu“ („O poezji polskiej“, str. 85), a w dalszym ciągu, porównawszy Mickiewicza z orłem, Krasińskiego z łabędziem, robi Słowackiego — pawiem poezji naszej, t. j. „ptakiem, który nie może bujać, jak orzeł, ani pływać, jak łabędź, lecz bogactwem i świetnością piór swoich wyróżnia się wśród wszystkich ptaków!“ (sic). Jeżeli krytyk tej miary mógł napisać po-

dobne głupstwo, to czyż można się dziwić ogółowi, że odmawia Słowackiemu miana poety i widzi w nim tylko wirtuoza i jubilera!

Słowacki i staropolska barwność pióropuszów i strojów! Słowacki—pawiem, nie mogącym bujać w powietrzu, ani pływać po fali, i zdolnym tylko do roztaczania zewnętrznego przepychu piór swoich!

Ile słów, tyle błędów i fałszów!

Któż to gromił Polskę starożytną za to, że się dawała łudzić błyskotkami, że „pawiem narodów była i papugą?“

Kto napisał, że

Na Termopilach, bez złotego pasa,
Bez czerwonego leży trup kontusza,
Ale jest nagi trup Leonidasa,
Jest w marmurowych kształtach piękna dusza.

Barwność Słowackiego nie ma nic wspólnego z barwnością autora „Pamiątek starego szlachcica litewskiego“—to darmo! „Anielskiej duszy“ poety było za ciasno w „czerepie rubasznym“; dzieła swoje zdobił on nie ziemskiemi błyskotkami, nie atłasem i złotogłowiem, lecz, jak Goplana, wysyła ł swoje Chochliki i elfy, by szły

...U zorzy
Prosić purpury,
Pereł u róży,
Szafiru u chmury,
U nieba błękitu,
A złota u świtu!

Słowacki pawiem? Jeżeli Brandesowi szło o to koniecznie, żeby nie wyjść z dziedziny ślizkich porównań ornitologicznych, to, zestawiwszy Mickiewicza z orłem, a Krasińskiego z łabędziem, mógł tylko porównać Słowackicgo ze szlachetniejszym stokroć od pawia ptakiem rajskim, ową egzotyczną, nawpół legiendową istotą, która, jak głosi podanie, nie siada nigdy na ziemi, lecz kąpie ustawicznie swe tęczowe skrzydła w żarze promieni słonecznych, lub chłodnym blasku miesiąca.

Jak u rajskiego ptaka świetność upierzenia nie jest przyczyną, lecz skutkiem ciągłego bujania w świetle, tak i u Słowackiego foıma nie jest podstawą, lecz koniecznym wynikiem kierunku twórczości, nie stanowi jądra, lecz naturalną obsłonę i wykwit treści, która tylko w tych, nie zaś innych kształtach, mogła się uzewnętrznić i skrystalizować.

Prawda, że ze wszystkich składników artyzmu Słowackiego technika najwcześniej została uznaną i ocenioną i najwcześniej także poczęła wywierać wpływ na ewolucję poezji polskiej. Czegóż to jednak dowodzi? Tego tylko, że rzeczy zewnętrzne, jako bardziej bijące w oczy, łatwiej i silniej pociągają bezkrytyczny ogół, niżeli właściwości wewnętrzne, których trzeba się doszukiwać z trudem w głębinach, dostępnych tylko dla wyjątkowych serc i umysłów.

Do takich wyjątkowych jednostek należał w swoim czasie Krasiński, a później Małecki, który za najistotniejszą cechę talentu autora „Balladyny“ uznał, jak wiemy, nie czarowną formę zewnętrzną, lecz „poetyczne na świat spojrzenie“, czyli „nastroj, który tę formę zrodził *).

Dzisiaj jednak, kiedy sztuka całego świata weszła na drogę, po której, prowadzony przez gwiazdę swego gieńjuszu, kroczył niegdyś samotnie Słowacki, dzisiaj powinniśmy zrozumieć nareszcie wszyscy, że wykwint, giętkość, oryginalność i niezwykłe bogactwo formy zewnętrznej łączy się organicznie z pewnym typem twórczości artystycznej, jąk skutek z przyczyną.

---

*) Krasiński stwierdza innemi słowami to samo: „Styl jest najogólniejszą formą każdego utworu sztuki; nim, jak przędzą i z niego, jak z materjału snuje pasmo swoje całe poeta. Siła odwcielań panująca i przemagająca w Słowackim, w tę tylko najpowszechniejszą, ostateczną formę dokładnie wcielić się może. Styl Słowackiego—to on sam, to ducha jego kierunek, roztapianie się nieustanne na wszystkie strony“. — Słowacki sam w „Pamiętniku“ (1901) mówiąc o „potędze rewelacyjnej słów użytych do rymu“ drwi z Olizarowskiego że „czując to w inych poetach, wziął się do czytania słownika Lindego; próżna praca!“ bo słowa takie powinny być „podszepnięte“—przez natchnienie.

Są w dziejach ewolucji estetycznej epoki, w których wewnętrzna istota twórczości schodzi na plan drugi, a technika staje się zasadniczym żywiołem sztuki; kiedy uprawia się ozdobność dla ozdobności, frazeologję dla frazeologji; kiedy artysta nie ma nic nowego do powiedzenia i traktuje popularne tematy, jako pretekst do związania w jedną mechaniczną, nie organiczną, całość szeregu konwencjonalnych efektów ornamentacyjnych.

Do takich epok należał okres t. zw. „baroku", który w literaturze naszej nosi miano okresu jezuickiego, gdyż szkoły jezuickie zaszczepiły w narodzie zamiłowanie owego bogatego napozór, lecz zimnego i bezdusznego stylu.

Sztuka dzisiejsza jednak i pokrewna jej poezja Słowackiego nie cierpi na zanik, ale raczej na przerost i przeczulenie wrażliwości duchowej, która nie poddaje się pod jarzmo gotowych formuł techniczno-estetycznych, lecz szuka sobie dróg nowych, i dlatego tylko troszczy się o formę, że bez niej nie mogłaby wypowiedzieć wszystkiego, co wypowiedzieć pragnie.

Chodzi mi o to

—pisze, albo raczej śpiewa autor „Beniowskiego"—

aby język giętki
Powiedział wszystko, co pomyśli głowa;
A czasem był, jak piorun, jasny, prędki,
A czasem smutny, jako pieśń stepowa,

A czasem, jako skarga nimfy miętki,
A czasem piękny, jak aniołów mowa;
Aby przeleciał wszystko ducha skrzydłem:
Strofa winna być taktem, nie wędzidłem.

Z niej wszystko dobyć, zamglić ją tęsknotą,
Potem z niej łyskać błyskawicą cichą,
Potem w promieniach ją pokazać złotą,
Potem nadętą dawnych przodków pychą;
Potem ją utkać Arachny robotą,
Potem ulepić z błota, jak pod strychą
Gniazdo jaskółcze przybite do drzewa,
Co w sobie słońcu wschodzącemu śpiewa.

Język więc ma być sługą myśli, forma zewnętrzna—pokorną niewolnicą treści.

Dlaczegóż jednak owa niewolnica wygląda i u nowoczesnych artystów i u Słowackiego, jak księżniczka? Dlaczego zwraca na siebie oczy magiczną pięknością kształtów i królewskim przepychem stroju?

Dlatego, że nie jest to zwykła, wierna i posłuszna domownica, lecz wieszczka, znaglona siłą potężnych zaklęć i talizmanów do spełniania rozkazów bardzo kapryśnej pani.

Wiemy już, że pod względem treści sztuka nowoczesna różni się od dawnej przewagą żywiołu psychologicznego nad opisowym, lirycznego nad epicznym. „Powinno nas obchodzić — powiada

teoretyk modernizmu angielskiego, John Ruskin — samo życie danej istoty, nie to, co jej się wydarzyć może".

Nie czyny i wypadki więc, lecz mysli i uczucia, marzenia i pragnienia występują obecnie na plan pierwszy.

Rzecz prosta, że zmieniona treść musiała wywołać odpowiednią zmianę w formie.

Stałość, równowaga, architektoniczna symetrja, znikają powoli, a razem z niemi znika i właściwa epiczno-plastycznemu kierunkowi prostota i wstrzemięźliwość. Melodja, kontur, wiersz, strofa, przestaje być — jak powiada Słowacki — „wędzidłem" i schodzi do roli „taktu", uwydatniającego wewnętrzne falowanie uczuć artysty.

I nie może być inaczej. Dopóki malarz, czy poeta odtwarzał świat, zwany „objektywnym", t j. świat dostępny dla wszystkich i znany, przynajmniej w ogólnych zarysach, wszystkim, dopóty wystarczały mu środki proste i dyskretne; z chwilą jednak, kiedy artyści, zamiast czerpać materjał z rzeczywistości, poczęli wyłaniać ze swojego wnętrza własne subjektywne światy, światy nowe, obce, nieznane nikomu, musieli z konieczności użyć silniejszych i bardziej skomplikowanych sposobów technicznych, żeby osiągnąć ten sam skutek, czyli wywrzeć na umyśle widza i czytelnika wrażenie mocne a trwałe.

Spróbujmy objaśnić to na przykładzie.

Jeżeli sztukmistrz zechce uwiecznić na płótnie, lub papierze zjawisko normalne, t. j. takie, jakie większość ludzi bez trudu zrozumieć i wyobrazić sobie może, wtedy zadanie jego sprowadza się do tego, żeby dany wypadek, uczucie, postać, przedstawić w sposób możliwie prosty, logiczny, jędrny i szczery, podnosząc tylko cechy oryginału do potęgi typu.

Weźmy np. miłość i związane z nią konflikty.

Stosunek serdeczny Odyseusza i Penelopy, Hektora i Andromaki, walka erotyzmu z poczuciem obowiązków rodzinnych w sercu Antygony Sofoklesa--wszystko to nie wychodzi z granic normalnej logiki uczuć ogólno-ludzkich i mogło być odtworzone za pomocą idealnie prostych środków technicznych.

Miłość Dantego i Petrarki należy już do zjawisk wyjątkowych i dlatego przybrała w opracowaniu artystycznem kunsztowniejszą i bardziej wyszukaną formę.

Namiętność, druzgocząca Romea i Julję, sprawia wrażenie huraganu, który, oślepiwszy swoją ofiarę migotliwem światłem błyskawic i ogłuszywszy hukiem piorunów, obezwładnia ją ostatecznie i upaja miękkimi tonami arfy eolskiej, dźwięczącej smętnie i słodko pod naciskiem dzikich podmuchów wichru.

Taka treść wymagała jeszcze bogatszej i barwniejszej szaty, prosty bowiem rysunek konturalny

nie zdołałby oddać wszystkich odcieni psychicznych rozkołysanej namiętności.

A Werther i pokrewny mu Gustaw z „Dziadów?“ Tutaj uczucie przybiera kształty jeszcze subtelniejsze, gdyż, nie uzewnętrzniając się prawie wcale w czynach, przeistacza się w barwny a wonny potok marzeń, tęsknot i cierpień wewnętrznych. Potok ten płynie z taką gwałtownością i swobodą, że niepodobna myśleć o ujęciu go w jakieś regularne koryto formy:

W myślach, jak na fali,
Ustawna burza, zawieja;
Błyśnie i zmierzchnie,
Mnóstwo się zarysów skleja,
W jakieś tworzydło ocali,
I znowu pierzchnie. („Dziady“, IV).

Swoją drogą, we wszystkich wymienionych utworach miłość, jakkolwiek przybiera wyjątkową potęgę i delikatność, nie przestaje być miłością, t. j. normalnym łącznikiem pomiędzy mężczyzną a kobietą. Nawet mistyczny Dante mdlał ze wzruszenia na widok ukochanej, którą dopiero po jej śmierci zaczął traktować, i to tylko pod pewnymi względami i w pewnych momentach, jako figurę alegoryczną, hołdując zresztą pod tym względem duchowi i scholastycznym gustom swojej epoki.

Weźmy teraz poetę, w którego oczach ko-

chanka, nawet zrodzona na ziemi, nie przybiera ani na chwilę pozorów śmiertelnej kobiety, lecz zmienia się w lotne, powietrzne widmo, w „złoty sen“ na jawie; poetę, który zdaje się wierzyć naprawdę, że przedmiot jego miłości wyszedł „z tęczy i z potoku piany“ („W Szwajcarji“).

Czy podobne uczucie można nazwać normalnem i typowem? czy forma artystyczna, w jaką się ono oblecze, może być prostą, skupioną, skromną? Bezwarunkowo — nie. Paradoksalność i wyjątkowość uczuć musi się uzewnętrznić w paradoksalnej i wyjątkowej formie, i w dodatku w formie pełnej przepychu i blasku, którego czar neutralizuje i łagodzi nadmierną oryginalność treści.

Ponieważ poeta kocha niezwykłą istotę w sposób niezwykły, przeto wzajemny stosunek kochanków odbiega daleko od znanych i uznanych tradycji miłosnych.

Gustaw, choć kochał idealnie, wołał jednak z namiętnością, która budzi echo w sercu każdego człowieka z krwi i kości:

O, luba! zginąłem w niebie,
Kiedym raz pierwszy pocałował ciebie!

Słowacki nim dojdzie do pocałunku realnego— który zresztą wytwarza efekt dysonansowo elegijny w nastroju poematu—opisuje z lubością pieszczoty

fikcyjne, złudzenia i miraże pocałunków, ich pozorne obrazy w ruchliwem zwierciadle wody:

Jest próg tam na fali,
Gdzieśmy raz pierwszy przez usta zeznali,
Że się już dawno sercami kochamy:
A pod tym progiem są na wodzie plamy
Od sosen, co się kołyszą na niebie,
I od skał cienia; gdzie, mówiąc do siebie,
Wbite do wody trzymaliśmy oczy.
A pod tym progiem fala tak się toczy,
I tak swawolna i taka ruchoma,
Że wzięła w siebie dwa nasze obrazy
I przybliżyła, łącząc je rękoma,
Chociaż nas tylko łączyły wyrazy.
Ach, fala taka szalona i pusta,
Że połączyła nawet nasze usta,
Choć sercem tylko byliśmy złączeni.
Fala tak pelna ruchu i promieni,
Że jednem światła objąwszy nas kołem,
Zmieszała, niby anioła z aniołem.
Gdy myślę—boleść dręczy mnie niezmierna...
Falo! niewierna falo!—a tak wierna!

Sama osoba bohaterki zresztą zdaje się być także tylko złudzeniem, mirażem, subjektywną wizją poety, który nie daje nam nigdy realnego obrazu kochanki, lecz szereg nastrojowych scen, gdzie mglista postać kobieca zlewa się w jedną całość z jakąś nieziemską, czarodziejską naturą, równie daleką od prawdziwej Szwajcarji, jak Syberja

w „Anhellim“ niepodobna jest do Syberji rzeczywistej.

Raz mnie ów anioł zaprowadził złoty
Przez jasne łąki do lodowej groty;
Tam ją obielił dzień alabastrowy;
I mróz na czole mej jasnej królowej
Perłami okrył wszystkie polne róże,
I ze sklepienia łzy leciały duże;
A we łzach sylfy z jasnością ogromną
Deszczem spadały na białą i skromną.
Słysząc, że ściany płaczą coraz głośniej,
Cała się szatą okryła zazdrośniej,
I wszystko oczom ciekawym ukradła,
I jeszcze ręce skrzyżowane kładła
Na alabastry widne, choć zakryte.
Tak nieruchomo stała—a koło niej
Igrały tęcze w blaski rozmaite.

Bez tych brylantów, pereł, tęcz i alabastrów grota alpejska wydałaby nam się tem, czem była zapewne w rzeczywistości, t. j. wilgotną dziurą w skale, a powietrzna wieszczka zeszłaby do roli pospolitej śmiertelniczki. Dzięki jednak eteryczności stylu, oryginalności porównań i świetności obrazowania, poeta zdołał w nas wywołać wrażenie czegoś nadprzyrodzonego i nadał swojej podmiotowej wizji kształty powiewne wprawdzie, ale zarazem tak plastyczne, że, radzi nieradzi, wierzymy w prawdę powyższego opisu i zachwycamy się jego fantastyczną pięknością.

Wewnętrzne czynniki formy Słowackiego, a specjalnie ścisły związek barwy i kształtu z muzyczno-lirycznym nastrojem, rozebraliśmy obszernie w jednym z poprzednich rozdziałów, obecnie musimy zwrócić uwagę na niezwykłe zestawienia wyrazów, i dziwaczne na pozór zwroty i porównania, które w poezji nowoczesnej stały się już „chlebem powszednim“.

Brandes, który Słowackiego znał niedokładnie i tylko „z drugiej ręki“, twierdzi, że porównać Boga z ognistem piórem bohaterskich szyszaków mógł tylko Polak.

Dlaczego?

Bo magnaci polscy nosili u kołpaków jaskrawe kity, przypinane brylantowemi agrafami, a Słowacki, potomek szlachty, lubił równie, jak bohater Cherbulieza, Władysław Bolski, blask i przepych stroju.

Po co tu wprowadzać Cherbulieza i Bolskiego, po co stosować w płytki sposób Taine'owską teorję dziedziczności i otoczenia, kiedy wystarczy przeczytać uważnie inkryminowaną strofę, aby się przekonać, że autor „Beniowskiego“ nie myślał w danej chwili ani o kitach brylantowych, ani o magnatach, tylko dążył do wywołania „nastroju“, do wzbudzenia w czytelniku czci dla Boga i jego wybrańców.

Słowacki pisze:

Widzę, że nie jest On tylko r o b a k ó w
    B o g i e m i tego stworzenia, co p e ł z a:

On lubi huczny lot olbrzymich ptaków,
A rozhukanych koni On nie kiełza,
On piórem z ognia jest dumnych szyszaków...
Wielki czyn często go ubłaga, nie łza
Próżna, stracona przed kościoła progiem...
Przed nim upadam na twarz—On jest Bogiem!

(„Beniowski").

Otóż to pióro z ognia, lśniące nad „dumnym szyszakiem", sprawia wrażenie, nie kity brylantowej, lecz jakiejś aureoli mistycznej, jakiejś gwiazdy płomiennej, unoszącej się nad czołem bohaterów, których zadaniem jest wcielać myśl bożą w czyn...

A cała strofa — to wzniosły hymn na cześć Boga żywego, Boga, co wlewa w piersi gieńjuszów cząstkę swej potęgi i każe im prowadzić świat naprzód...

Każde rzekome „dziwactwo", czy „nielogiczność", każdy zbyteczny napozór ornament, rozpatrywany na tle ideowo uczuciowym danego ustępu, przestaje być dziwacznym, nielogicznym, zbytecznym, gdyż, zlewając się w harmonijny zespół z całością, podnosi i uwydatnia siłę i charakter jej nastroju.

Przymiotnik, czy czasownik, złączony z nieodpowiednim rzeczownikiem razi nas w zwykłym, normalnym toku opowiadania, ale nie razi u Słowackiego, który, jak wiemy, nie portretuje rzeczywistości, lecz wprowadza nas w świat nowy; wła-

sny, gdzie rządzą prawa, stworzone przez samego poetę.

Oto jedna z wielu pokrewnych sobie strof „Króla-Ducha“:

Niebiosa pełne widziadeł i twarzy
Słonecznych! może z krwawemi oczyma!
A tu koło mnie powietrze cmentarzy,
I ciągła burza, wiatr, ognie i zima;
Wichry skrwawione, głos trupów z kościarzy;
Słońce poblednie, księżyc się zatrzyma,
Gwiazda zajęczy jaka, lub zaszczeka?
Wszystko pokaże, że dba o człowieka!

„Skrwawiony wicher“ i „szczekająca gwiazda“—te nienaturalne i nielogiczne połączenia wyrazów i pojęć są w danym wypadku koniecznością, jak dysonans w muzyce, potęgują bowiem swą niezwykłością wrażenie, jakie poeta wywołać pragnie.

O co autorowi idzie?

O przedstawienie zamętu, jaki powinien powstać w przyrodzie, jeżeli prawdą jest, że współczuje ona bólom cierpiącej i krzywdzonej niesłusznie ludzkości.

Czy poeta osiąga swój cel?

Najzupełniej. Trudno chyba dać w ośmiu wierszach, nie powiemy plastyczniejszy, ale wymowniejszy obraz chaosu i wzburzenia, ogarniającego nietylko fizyczną, ale i moralną naturę wszechświata.

Nadszedł straszny „Dies irae“: normalny porządek został naruszony, zgwałcony, wywrócony. W takim momencie słońca mogą patrzeć, trupy krzyczeć, wicher broczyć krwią, a gwiazdy jęczeć i szczekać... Suma tych rozdźwięków zlewa się w jeden wstrząsający akord tragiczny...

Słowem, po za dziwacznemi i zawiłemi arabeskami i dekoracyjnym przepychem, odnajdziemy zawsze głębię psychiczną.

Hugo von Hoffmanthal powiada, że „nowe i wzniosłe połączenie słów nie stoi w hierarchji sztuki niżej od posągu Antynousa, lub wielkiej, wspaniałej arkady“. Niektóre zwroty i zdania Słowackiego są rzeczywiście tak wspaniałe i oryginalne pod względem budowy, że nawet wyjęte z otoczenia żyją, jak żyją rzeźbione głowice, zerwane z kolumn greckich i ustawione w muzeach. Ale pomimo to w całym „Królu-Duchu“ nie znajdziemy wyrazu, po za którym nie ukrywałaby się myśl i uczucie, któryby był tylko martwą ozdobą, nie symbolem wewnętrznej pracy ducha.

Słowacki cenił formę, ale jako środek ekspresji. Wierzył on bowiem,

> że się przez kształty wytworne
> Zdobywa cudo piękności widome,
> Świętość, której się nie zna, ale czuje—
> I cicho z niebios różanych zlatuje.

Świetna forma zewnętrzna więc nie jest u Słowackiego jakąś sztuczką techniczną, jakąś igraszką stylową znakomitego wirtuoza, lecz ważnym i niezbędnym składnikiem twórczości. Nie maskuje ona próżni duchowej, lecz wypływa organicznie z nastroju i treści utworów poety, który, jako talent bardzo subtelny i oryginalny, stałby się zupełnie niezrozumiałym, gdyby nie odział swoich egzotycznych myśli i wrażeń w tak wspaniałą i olśniewającą szatę.

Kto opiewa straszne skutki gniewu Achillesa, lub przenosi „duszę utęsknioną“

Do tych pagórków leśnych, do tych łąk zielonych,
Szeroko nad błękitnym Niemnem rozciągnionych,
Do tych pól malowanych zbożem rozmaitem,
Wyzłacanych pszenicą, posrebrzanych żytem...

(„Pan Tadeusz“).

— ten może się obejść bez nadzwyczajnych barw i magicznych tonów; kto jednak chce odmalować „cierpienia własne“

i męki serdeczne,
I ciągłą walkę z szatanów gromadą,
Ich bronie jasne i tarcze słoneczne,
Jamy, wężową napełnione zdradą...
I wielkie duchów świętych wojny święte.... *)

(„Król-Duch“).

---

*) O tem, że Słowacki utożsamiał siebie z mistycznym „Królem-Duchem“ nikt dzisiaj nie wątpi. Ku poglądowi

—ten odrazu przerzuca nas w sferę zupełnie nową, odmienną pod każdym względem od tej, w jakiej się obracamy codziennie, i musi zwalczać przebojem naszą oporność i niechęć, musi hypnotyzować naszą uwagę czarem zewnętrznego blasku.

---

temu przychyla się Małecki; Zdziechowski wykazał słuszność tego mniemania szeregiem argumentów w „Mesjanistach" i w „Byronie". Sporą i interesującą wiązankę dowodów zebrał i ugrupował Dr. K. Jarecki w rozprawie: „Znaczenie i Idea „Króla-Ducha" (Bibl Warsz. 1903). To mniemanie podziela i prof. Tretiak, („Juljusz Słowacki"), oraz Dr. Kleiner („Studja o Słowackim"). Sam tekst poematu dostarcza dużo materjału, potwierdzającego to przypuszczenie. W jednem miejscu nawet powiedziano wyraźnie:

A teraz dalszą powieść ducha mego
Powiem, by zdjęta była tajemnica
Ja duch—od słowa nazwany złotego
W słowie—jak magnes—krzyż—i błyskawica
. . . .
Ja mówię—Król-Duch i Anioł Globowy

(wyd. Gubryn. IV. 470).

Ale jest i strofa, w której identyczność jaźni poety z jaźnią Króla-Ducha, nie występuje tak wyraźnie:

A czy to cudzą powieść, czyli własną
Śpiewam: niechaj nikt o to mię nie pyta.

(l. c. 345).

W każdym razie niema tu zaprzeczenia kategorycznego, jeno, jakby chęć odmówienia bliższych wyja-

Kto stawia budynek wspaniały, ale regularny i symetryczny, w którym każdy zorjentuje się odrazu, ten może posługiwać się blokami granitu, a nawet cegłą zwyczajną, kto jednak wznosi jakiś zaczarowany pałac, jakiś labirynt pełen niespodzianek, jakąś świątynię, poświęconą tajemniczym i nieznanym nikomu bóstwom, ten nie obejdzie się bez alabastrów, marmurów i drogich kamieni, styl bowiem i charakter gmachu takich materjałów wymagać będą.

Kto zanuci pieśń wzruszającą i wzniosłą, ale opartą na motywach, drzemiących stale w pamięci słuchaczów, ten porwie ich samą logiką melodji, której przejrzystość i dźwięczność wyłącza potrzebę komentarza instrumentalno-symfonicznego; kto jednak zacznie intonować jakieś mistyczne hymny i peany, jakieś niesłyszane nigdy inkantacje magiczne. ten musi rzucić pod zawiłe kombinacje to-

---

śnień. Wogóle trudno z całą stanowczością stwierdzić, czy Słowacki, utożsamiając siebie z „Królem-Duchem", brał to w znaczeniu dosłownem, realnem, czy też tylko, jak przypuszcza St. Mleczko (Odrodzenie 1910),—w symbolicznem. Toż samo można powiedzieć i o innych postaciach. (Por. moja rozprawkę p. t. „Król-Duch" czy „Królowie-Duchy. Warszawa 1910, wydawnictwo „Sfinksa"). Możliwe jest także, że, jaźń „Króla-Ducha" miała przejść za pokutę z Polski do Rosji, a następnie porzucić „królewskość" władzy, a zatrzymać „Królewskość pieśni". Por. Dr. J. Kleiner oraz St. Mleczko (l. c.)

nów potężne tło efektów harmonijnych, żeby w nich roztopić dysonanse bez śladu.

Taką jest rola formy w poezjach Słowackiego. U Homera, Dantego, Mickiewicza, każdy wyraz działa przedewszystkiem—chociaż nie wyłącznie!—treścią wewnętrzną i podporządkowuje swoją indywidualność estetyczną treści logicznej zdania, które znowu poddaje się karnie duchowi, ożywiającemu i podtrzymującemu całość.

U Słowackiego—jak i u „modernistów“ dzisiejszych — słowa i zdania stają się niekiedy naprawdę „indywiduami“, działają bowiem na naszą wyobraźnię nietylko, jako składniki logicznego łańcucha myśli, lecz bezpośrednio, samym dźwiękiem, rytmem i kolorytem, odzwierciadlając, niezależnie od idei przewodniej, i nie dający się wyrazić mową nastrój psychiczny utworu.

Niepodobna zaprzeczyć, że zjawisko to występuje, w mniejszym lub większym stopniu, u każdego wielkiego poety. Jest to nawet jedną z cech, wyróżniających poezję rymowaną i nierymowaną od prozy w ścisłem znaczeniu tego terminu. U Słowackiego jednak cecha ta należy do pierwszorzędnych i najbardziej charakterystycznych. Autor „Króla-Ducha“ nietylko wypowiada swoje uczucia i myśli, ale je współcześnie wyśpiewuje, wygrywa, wydzwania na złotych strunach harfy językowej.

Przełóżmy „Iljadę“ na dobrą prozę, a straci ona tyle ze swojej piękności, ile traci obraz Rafaela w reprodukcji rysunkowej. Spróbujmy jednak opowiedzieć prozą „W Szwajcrji“, albo „Króla-Ducha“, odtwórzmy fotograficznie „Idyllę morską“ Böcklina, lub „Złote schody“ Burne-Jonesa, przetransponujmy na fortepian „Parsifala“ Wagnera, a wyrządzimy tym dziełom krzywdę daleko większą, gdyż razem z rytmem i rymem, razem z kolorytem, oraz instrumentacją orkiestralną, ulotni się olbrzymia ilość pierwiastku podmiotowo-nastrojowego, będącego, jak wiemy, fundamentem sztuki nowoczesnej.





KSIĘGA SIÓDMA.
ZWIĄZEK MISTYCYZMU Z SYMBOLIZMEM W SZTUCE NOWOCZESNEJ I W POEZJACH SŁOWACKIEGO.

I.

POKREWIEŃSTWO IDEOWE SŁOWACKIEGO I MODERNISTÓW. MISTYCYZM. MONIZM SPIRYTUALISTYCZNY. EWOLUCJA. PSYCHOLOGJA WYOBRAŹNI MISTYCZNEJ. SYMBOLIZM. TEORJA SYMBOLU.

Poza podmiotowym nastrojem poetycznym i przystosowaną do niego kunsztownością i dekoracyjnością formy, temi typowemi właściwościami malarstwa, muzyki i literatury nowoczesnej, istnieje jeszcze cały szereg punktów, które zbliżają Słowackiego, jako artystę i myśliciela, do jednych, a oddalają go od innych kierunków sztuki dzisiejszej.

Modernizm bowiem, dlatego właśnie, że oparł się na krańcowym subjektywizmie, nie mógł i nie chciał nawet stworzyć jednolitego prądu estetycznego, lecz rozpadł się na mnóstwo różnobarwnych strumieni, które tryskają wprawdzie z tego samego

źródła psychicznego, lecz płyną odmiennemi drogami.

Wszyscy moderniści są nastrojowcami, wszyscy również uważają giętkość, oryginalność i kunsztowność formy za niezbędny czynnik artyzmu: nastrojowość Anglika jednak różni się od nastrojowości Francuza, krystalizuje we właściwych sobie kształtach i daje życie specjalnym doktrynom estetyczno-filozoficznym.

Symbolizm francuski różni się nieco od belgijskiego, a oba te pokrewne kierunki odbiegają dość daleko od teorji estetyczno-społecznych Ruskina i prerafaelitów angielskich, oraz Nieczejanizmu niemiecko-skandynawskiego. Kult „nagiej duszy", propagowany przez Przybyszewskiego, zajmuje także stanowisko odrębne wśród licznych odłamów i sekt modernizmu *). Szczegółowy rozbiór i charakterystyka tych sekt i odłamów wykracza po za granice niniejszej pracy, w której staraliśmy się

---

*) „Naga dusza", która dała powód do tylu płaskich konceptów z jednej, a do posądzeń o propagowanie wyuzdania płciowego z drugiej strony, jest terminem mistycznym i oznacza poprostu duszę doskonałą, świadomą swojej potęgi, duszę absolutną, która po odbyciu szeregu wędrówek ziemskich, pojęła istotę wszechbytu, absolutu i stała się przez to sama identyczna z absolutem. Por. St. Przybyszewski: „Na drogach duszy", wydanie II, Kraków 1902. Por. także w „Prolegomenach" Żuławskiego studjum p. t. Teorja sztuki „nagiej duszy".

tylko wykazać łączność pomiędzy ogólnym nastrojem twórczości Słowackiego a ideałami estetycznymi sztuki nowoczesnej.

Pod względem filozoficzno-społecznym odnajdziemy również we wszystkich wspomnianych prądach pewne rysy wspólne z ideową stroną prac autora „Genezis z Ducha“, zwłaszcza z ostatniej doby jego działalności.

Na pierwszym planie należy postawić mistycyzm, którego mniej lub więcej wyraźne ślady odnajdziemy prawie we wszystkich tworach sztuki nowoczesnej, a który, jak powszechnie wiadomo, przenika nawskróś najpotężniejsze dzieła śpiewaka „Króla-Ducha“.

Mistycyzm nowoczesny, o ile przybrał skrystalizowaną formę teorji metafizycznej, jest w zasadzie swojej identyczny z doktryną, której hołdował i którą propagował Słowacki.

Niema w tem nic dziwnego, gdyż filozofja mistyczna, nie krępowana dogmatycznemi ograniczeniami i rozwijająca się swobodnie, dochodziła wszędzie i zawsze do jednakowych rezultatów.

I w starożytnym Egipcie, i w Indjach, i u Neoplatończyków, i u Gnostyków, i u średniowiecznych Kabalistów i Okultystów, i u Jakóba Böhmego i jego uczniów, i u Edgara Poë w jego traktacie

„Eureka“, i u nowoczesnych teozofów i neo-buddystów znajdujemy jedno i to samo jądro, dokoła którego grupują się rozmaite obrazy, symbole, rozumowania, teorje i t. p.

Zawsze idzie o to, żeby zaznaczyć, a poczęści i wyjaśnić ścisły związek pomiędzy naturą a duchem, pomiędzy pojedyńczemi zjawiskami a głównem ogniskiem i źródłem wszech-życia—absolutem, Bogiem, Jednością najwyższą, bezwzględną, z której wszystko emanuje, wypływa i do której, po odbyciu szeregu przemian ewolucyjnych, wszystko powraca oczyszczone i udoskonalone przez wiekową pracę.

Słowacki wierzył w to samo i głosił to samo.

„Przed początkiem Stworzenia duch mój był w Słowie, a Słowo było w Tobie, a jam był w Słowie.

„A my, duchy, zażądaliśmy kształtów, i natychmiast widzialnymi uczyniłeś nas Panie, pozwoliwszy, iżeśmy sami z siebie, z woli naszej i z miłości naszej wywiedli pierwsze kształty.

„My, którzyśmy uczuli, że materja jest dzieckiem ducha naszego, a chociaż w kamień zamieniona, musi być wszakże przez Ducha naszego wyświęcona i Bogu duchowi oddana.

„W skałach więc już leży Duch, jako posąg doskonały piękności, uśpiony jeszcze, ale już przygotowany na człowieczeństwa formy...

„W świecie organicznym przydana została Duchowi moc odtwarzania podobnej sobie formy... a w każdym nowym kształcie jest niby wspomnienie przeszłej i rewelacja następnej formy, a we wszystkich razem jest rewelatorstwo ludzkości, śnicie niby form o człowieku. Człowiek był przez długi czas finalnym celem ducha twórczego na ziemi“.

Jest to więc monizm, albo, jak sam Słowacki nazywa, „panteizm“ spirytualistyczny, połączony z wiarą w nieustającą ewolucję, po której szczeblach duch indywidualny, co się przed wiekami własną wolą wyosobnił z prabytu i, oblókłszy formy materjalne, stworzył świat zmysłowy, idzie ciągle naprzód, dążąc z powrotem do mistycznego źródła wszechistnienia—do Absolutu.

Za główny motor ewolucji uważał Słowacki metempsychozę, t. j. wędrówkę duszy z form niższych do wyższych *).

---

*) Zaczątek wiary w metempsychozę i ewolucję duchową występuje bardzo wcześnie u Słowackiego. Już w „Godzinie myśli (1833) opisującej przeżycia i marzenia z lat uniwersyteckich, spotykamy ustęp, będący, jakby streszczeniem całej doktryny mistycznej Słowackiego, rozwiniętej szeroko w późniejszych jego pismach:

Przez tworów państwa snuli myślą dwa łańcuchy
W światło zbite u góry, w ciemność spodem zlane
Tych ogniwa, jak szczeble wschodów połamane
Wiodą w światłość idące, albo w ciemność [duchy

. . . .

Doktryna metempsychozy liczy wprawdzie bardzo wielu zwolenników wśród mistyków nowoczesnych, nie można jej jednak uważać za dominu-

---

A dusza z iskry urodzona
Różnem życiem przez wieki rozkwita i kona.
Przez długie wieki, biorąc kształty róż-
[nych tworów,
W kwiecie jest duszą woni i treścią kolorów,
W człowieku myślą, światłem staje się
[w Aniele,
Raz wstępnym pchnięta ruchem, ciągle w Boga
[płynie,
W doskonalszem co chwila rozkwitając
[ciele;
Człowiek się silną myślą w Anioła rozwinie,
Ten Anioł zachwyceniem w światło się rozleje
I będzie częścią Boga na żywiołów tronie.

Aluzje do takiego poglądu na świat spotykamy i w „Anhellim“ (Słowa Szamana o duszach i celu ciała; wiersz 80—91). Świadczy to, że Słowacki, na długo przed spotkaniem się z Towiańskim, wypracowywał w głowie jakiś systemat metafizyczno - mistyczny, który następnie rozszerzył, ujął w pewne ramy i uczynił osią swojej twórczości, a nawet i życia. Sprawę tę przedstawiłem dokładniej w studjum p. t. „Kiedy Słowacki stał się mistykiem?“ (Warszawa, Witeź № 1 i 2 r. 1908). W studjum tem dotknąłem również idei ofiary, odgrywającej w systemacie Słowackiego ważną bardzo rolę. Idea ta przejawia się już w Kordjanie, nabiera specjalnego zabarwienia w „Anhellim“ („ofiara cicha), i zdaje się, że pociągnęła poetę do przekładu Calderonowskiego „Księcia niezłomnego“. Później bardzo wyraźnie występuje w zakończeniu „Księdza Marka“ (Kto tu śmierci

jącą bezwzględnie, zwłaszcza w dziedzinie twórczości artystycznej *).

Są nawet wybitni pisarze, co chcieliby cały ruch twórczy sprowadzić głównie do reform tech-

---

jest mojej przytomny—niech widzi, jak ręka Boża — biorąc jeden duch ogromny podnosi całe stworzenie...). Tutaj pojęcie ofiary zbliża się zupełnie do koncepcji, opracowanej teoretycznie w „Genezis z Ducha", „Wykładzie nauki", „Liście do Rembowskiego", a przedstawionej obrazowo i dramatycznie w „Samuelu Zborowskim", oraz „Królu-Duchu". W pismach tych „ofiara" splata się z metempsychozą i stanowi jeden z najważniejszych czynników ewolucji. Por. także J. P. Pawlikowski „Mistyka Słowackiego" Rozdział II.

*) Bardziej szczegółowy rozbiór doktryny mistycznej Słowackiego podaliśmy w studjum p. t.: „Mistyczne pisma Słowackiego w zestawieniu z doktrynami współczesnego okultyzmu" (Swoi i obcy wyd. II. Warszawa 1903 str, 197—228).

Najdokładniejszy i najobszerniejszy rozbiór mistyki Słowackiego, z uwzględnieniem wszelkich dalszych i bliższych pokrewieństw i analogji, dał Jan Gwalbert Pawlikowki w dużem dziele p. t. „Mistyka Słowackiego" (Warszawa, 1909. Nakład Mortkowicza), zaznaczając „polskość" doktryny autora „Genezis z Ducha". Jestto praca pierwszorzędnej wartości i wagi: źródłowa. rzetelna, napisana trzeźwo, ale z pietyzmem. Stanowi ona wstęp do studjum o „Królu-Duchu", na które czekamy.

Przybyszewski zdaje się wierzyć w metempsychozę i pojmuje ją tak samo, jak i Słowacki: „Zasadniczą podstawą całej tak zwanej „nowej" sztuki, wszystkich prądów i kierunków w sztuce jest pojęcie duszy, jako potęgi oso-

nicznych i ubolewają nad tem, że zwolennicy i propagatorzy „nowej sztuki“ kłonią się zbyt silnie ku religji, mistyce, metafizyce, lub okultyzmowi. Do takich należy np. Gustaw Kahn, który za najtrwalszą zdobycz symbolizmu francuskiego uważa t. zw. „wiersz wolny“ i mniema, że majaczenia mistyczne pierwszorzędnych nawet poetów kompromitują do pewnego stopnia cały kierunek w oczach ogółu *).

Takie typy atoli należą do wyjątków; dla większości rozluźnienie i wysubtelnienie formy nie było eksperymentem filologiczno-technicznym, lecz potrzebą dopasowania środków wyrazu do treści ideowo-uczuciowej, w której rozlewność mistyczna stała się tonem dominującym. Niektórzy idą

---

bistej, duszy, kroczącej od jednej wieczności do drugiej, duszy, która, raz po raz nieznaną potęgą zmuszona, idzie na ziemię, wraca z powrotem na łono wieczności i znowu się ucieleśnia, bogatsza, silniejsza, więcej uświadomiona, niż pierwszym razem i tak bez końca, aż wreszcie dochodzi do świadomości całej swojej potęgi, przenika najtajniejsze rzeczy, obejmuje najodleglejsze i najskrytsze związki, t. j. staje się gieńjuszem, t. j. odsłania się w swoim absolucie, w całym przepychu swojej „nagości“.

*) Por. Gustaw Kahn „Symbolistes et Décadents“ (1902) str. 10, 11, 57, 58. 293. 325—326. Religijność Verlaine'a razi Kahna (str. 292). Swoją drogą Kahn uważa „wiersz wolny“, jako zdobycz doniosłej wagi, z tego względu, że pozwoli on poecie wypowiedzieć z większą swobodą i pełnią swoją jaźń, treść swego ducha.

nawet tak daleko, że przypuszczają w przyszłości syntezę mistycyzmu z nauką i uważają wiedzę okultystyczną za jeden z kamieni węgielnych sztuki (Ch. Morice).

Wogóle mistycyzm, przejawiający się w poezji i sztukach pięknych nie zawsze da się ująć w jasną i ściśle określoną formułę.

Niema wątpliwości jednak, że na dnie aspiracji mistycznych nowoczesnego pokolenia spoczywa monistyczno-panteistyczny pogląd na naturę i wiara w ciągłą ewolucję ducha *).

Kogokolwiek z poetów i artystów nowoczesnych weźmiemy, czy nawróconych ateuszów i naturalistów, jak Huysmans lub Strindberg, czy mistyków z urodzenia, jak nadczuły wizjoner, Maeterlinck, czy teatralnych propagatorów ezoteryzmu, jak Peladan, czy naiwnych śpiewaków pokuty i skruchy, jak Verlaine, czy nastrojone demonicznie potomstwo duchowe Baudelaire'a, szukające „nowych dreszczów" w dziedzinie zła i grzechu — u wszystkich znajdziemy jeden rys wspólny, a mia-

*) Ci, co nie wierszą w preegzystencję i przechodzenie dusz z ciała w ciało, wierzą jednak w dziedziczność psychologiczną, w atawizm, w to, że nasze życie duchowe jest owocem pracy przeszłych pokoleń i wieków. Na ścisłe pokrewieństwo obu tych hypotez zwrócił uwagę Höffding w swojej „Psychologji".

nowicie wiarę w odwieczny czynnik duchowy, przenikający i ożywiający świat i człowieka.

Wiara w ten czynnik duchowy, wspólny człowiekowi i naturze a stanowiący właściwe jądro bytu, utworzyła doskonały grunt dla rozwoju sztuki symbolicznej.

Zdaniem Volkelta *), symbolizm jest niemożliwy bez panteistycznych aspiracji w duszy ludzkiej i bez panteistycznego „układu świata“. A zwracamy uwagę, że Volkelt mówi o symbolizmie i symbolach artystycznych wogóle, nie o najnowszych wytworach poezji i sztuki.

Do podobnego mniej więcej wniosku, chociaż na innej drodze, dochodzi i Ribot **), analizując wyobraźnię mistyczną.

Istotę jej stanowi — według francuskiego psy-

---

*) Dr. Johannes Volkelt: „Der Symbol Begriff in der neusten Aesthetik“. Jena 1876, rozdział VIII: „Die Symbolik als Zeugniss für den Pantheismus“. Volkelt rozwija poglądy Vischera i Lotzego.

**) Th. Ribot: „Essai sur l'imagination créatrice“. Paryż 1900. Ribot uważa wyobraźnię mistyczną za jedną z najważniejszych form wyobraźni rozlewnej (muzyczno-lirycznej) i powiada o niej: „Imaginacja mistyczna pod względem swobody, rozmaitości i bogactwa nie stoi niżej od żadnej z form wyobraźni twórczej... Zbudowała ona, posiłkując się ryzykowną metodą analogji, całe światy, składające się prawie wyłącznie z uczuć i obrazów — wyłoniła z siebie całą architekturę symbolów“ (str. 197).

chologa—I⁰ skłonność do oblekania ideału w szaty zmysłowe i doszukiwania się idei, zamkniętej w każdem zjawisku materjalnem, 2⁰ wiara w to, że we wszystkich rzeczach tkwi pierwiastek nadprzyrodzony (str. 186).

„Zasadniczą więc cechą wyobraźni mistycznej, cechą z której wypływają wszystkie inne, jest metoda myślenia symbolicznego“ (str. 187).

Mistyk zamienia „obrazy konkretne w obrazy symboliczne“.

„Imaginacja mistyczna jest dalszą fazą imaginacji mytycznej, fazą, w której myty zmieniają się w symbole pierwiastku najwyższego, jedności czystej nie posiadającej formy“ *),

*) Tu należy zrobić pewne zastrzeżenie. Ribot, mówiąc o wyobraźni mistycznej: wyróżnia ją od wyobraźni religijnej: „Souvent et à tort on a identifié l'imagination mystique et l'imagination religieuse“—powiada na str. 193), dodając jednak, że każda, nawet najuboższa i najprostsza religja zawiera żywioł mistyczny, jeżeli nie jawny, to utajony, gdyż przyznaje istnienie sił nieznanych i nadzmysłowych. Idzie tylko o to, że, w religjach dojrzałych i silnie zorganizowanych, dogmatyzm, oparty na rozumowaniach logicznych, przeciwstawia się indywidualistycznemu i swobodnemu mistycyzmowi i zwalcza często jego anarchiczne dążenia, jako herezje. Wynika z tego, że można być człowiekiem głęboko religijnym, nie będąc koniecznie mistykiem—w tem znaczeniu przynajmniej, jakie Ribot terminowi powyższemu nadaje. Dla Ribota mistyk jest człowiekiem obdarzonym wyobraźnią rozlewną, nie plastyczną, wyobraźnią, w której dominuje czysto subjektywna logika

„Krańcowy symbolizm, który czyni kreacje mistyków tak kruchemi, posiada jednak źródło energji w swojej cudownej potędze sugiestyjnej".

---

uczucia: „pleine de soubresauts, de secousses et de lacunes. En paraissant parler comme tout le monde, le mystique se sert d'un idiome personel: les choses devenant symboles au gré de sa fantaisie, il n'use pas de signes à valeur fixe et universellement admise. Rien d'étonnant si nous ne le comprenons pas". Jak w tę definicję wtłoczyć mistycyzm Mickiewicza, który, nawet w chwilach najzawrotniejszych porywów egzaltacji, nie tracił logiczno-objektywnego gruntu pod stopami? Trzeba przypuścić, że autor „Improwizacji" był mistykiem innego typu, jak Słowacki i większość mistyków nowoczesnych, do których określenia Ribota można stosować prawie bez zastrzeżeń. Mickiewicz— było to mistyczne serce, połączone z jasnym umysłem i plastyczną na wskróś wyobraźnią; u Słowackiego wszystkie władze duszy nastrojone były mistycznie. Mickiewicz, pomimo że nie stał w absolutnej zgodzie z pewnymi poglądami Kościoła, był mistykiem religijnym; Słowacki, chociaż godził pozornie swoje teorje z doktryną chrystjanizmu, był mistykiem metafizycznym, panteistą — i to na wiele lat przed tem, nim się zapoznał z Towiańskim i jego nauką, którą zresztą na swój sposób przerobił i rozwinął. Dowodzi to, że chociaż mistycyzm wyrasta łatwiej i rozwija się bujniej na gruncie wyobraźnl rozlewno-lirycznej może się jednak w pewnych wypadkach łączyć z wyobraźnią plastyczną.

Takl Huysmans i Strindberg np., pomimo zwrotu do mistyki, nie zatracili realistyczno-naturalistycznych cech swego talentu i opisują zjawiska nadprzyrodzone takim samym stylem i z taką samą wypukłością i wyrazistością. jak zjawiska rzeczywiste, modelowane z natury. Wizje

Wszystko, co Ribot mówi o produktach wyobraźni mistycznej wogóle, dałoby się *mutatis mutandis* zastosować do większości utworów artystycznych doby obecnej.

Strindberga („Inferno“, „Legenden“), posiadają taką namacalność, jak materjalizacje, opisywane przez prof. Crookes'a i innych badaczów medjumizmu. W porównaniu z temi ucieleśnionemi zmorami i wyrzutami sumienia, sny i wizje, notowane w dzienniku Słowackiego, wyglądają jak cudowne bajki fantastyczne. Pod datą 4-go stycznia 1844 roku Słowacki pisze: „Myślałem o matce, ile łez wylała i miałem sen o niej, że ją widzę na Czerczej górze, na samym wierzchu skał, jak fontannę w kształcie szerokiego namiotu ze spadającej srebrnej wody — cudny namiot łez, abym się w nim schronił i był nakryty“.

Ten eteryczno-symboliczny sen tak się doskonale dostraja do całokształtu wyobraźni Słowackiego, jak pełne demonicznej grozy i plastyczno-realnej siły halucynacje Strindberga harmonizują z typem jego twórczości. Prócz różnic indywidualnych, pochodzi to napewno i stąd, że poeta szwedzki zwrócił się do mistycyzmu pod koniec życia, przeszedłszy przedtem przez materjalizm i naturalizm, które wycisnęły piętno na jego sposobie myślenia i tworzenia, gdy Słowacki był nietylko z natury „panteista trochę i romantyk“ („Beniowski“), ale żył i dojrzewał w atmosferze, sprzyjającej rozwojowi pierwiastków mistycznych, tkwiących w duszy poety. Jak świadczy „Godzina myśli“, Słowacki już w dzieciństwie znał Swedenborga, na którego księgach budował

gmachy
Pełne głosów anielskich, szaleństwa i blasku,
Niebu tytanowymi grożące zamachy.

Symbolizm wogóle jest tak stary, jak poezja i sztuka, jak myśl i mowa ludzka: każda metafora, porównanie, każda najbardziej utarta figura retoryczna zawiera w sobie jądro symboliczne,

---

Strindberg zapoznał się z mistycznemi pismami swego współziomka dopiero wtedy, kiedy znużony walką życiową, zaczął szukać punktu oparcia w świecie nadzmysłowym. Szukał go i szuka, nie mogąc znaleźć, wahając się ciągle pomiędzy deizmem, swendeborgjanizmem, panteistyczną teozofją i katolicyzmem, podobnie, jak były współtowarzysz Zoli, Huysmans, zanim wstąpił do klasztoru benedyktynów, zgłębił satanizm, okultyzm i mistyków, oraz artystów chrześcijańskich.

Wśród poetów nowoczesnego pokolenia jest cała grupa mistyków chwiejnych, stęsknionych do wiary, lecz nie mogących pogodzić jej z wymaganiami rozumu. Tę straszną walkę wewnętrzną odtworzył Strindberg cudownie w pół symbolicznej, pół realistzcznej legiendzie „Jakób walczy" (z Aniołem). Otóż rzecz charakterystyczna, że do grupy tej należą przeważnie artyści, obdarzeni wyobraźnią plastyczną, realiści, którym trudno oderwać wzrok od rzeczywistości. Są to „dusze znużone", tęskniące do mistycznego ukojenia, ale nie mogące wznieść się na taką wyżynę, żeby zgiełk ziemski wydawał się na niej harmonijnym szmerem. Brak im lotności Słowackiego, który wzbija się w górę na potężnych skrzydłach swojej fantazji mistycznej, jak duch, wolny od wszelkich więzów cielesnych i spieszący do źródła wszechżycia... Naturalnie, że wspomniana grupa mistyków jest tylko jedną z wielu grup. Wspominamy zaś o niej dlatego, żeby, obok uderzających podobieństw, zaznaczyć i różnice, istniejące pomiędzy Słowackim a nowoczesnym pokoleniem artystów.

gdyż zamiast niewolniczej reprodukcji przedmiotu, pojęcia, czy wzruszenia, daje nam jego estetyczny równoważnik.

Symbole jednak, używane przez artystów obje-

Wogóle mistycyzm — dzięki temu, że nauka zaczęła badać poważnie pewne objawy duszy ludzkiej, uważane dotąd za cuda, złudzenia, lub oszustwo (telepatja, hypnotyzm, medjumizm etc.) — nabrał u pewnych pisarzy dzlsiejszych kolorytu specjalnego, który możnaby nazwać „laboratoryjnym“. Cały szereg zjawisk, należących niegdyś do dziedziny legiend i baśni, i traktowany w sposób czysto fantastyczny, wszedł dziś do literatury pięknej pod egidą nauki i stracił dawną, jeżeli nie tajemniczość, to nadzwyczajność. Badania psychologiczne nie wyjaśnlły wprawdzie, ale stwierdziły i określiły, mniej lub więcej dokładnie, charakter pewnych anormalnych stanów jaźni ludzkiej, odbierając im przez to „romantyczne“ zabarwienie. Rozdwojenie osobowości, przeczucia, jasnowidzenia, wizje, demoniczne zwyrodnienia płciowe, działanie psychiczne człowieka na człowieka, telepatja i t. p.—wszystko to można dziś opracowywać nietylko mistycznie, ale i realistycznie, na podstawie obserwacji. Podobnie rzecz się ma z wieloma faktami przeszłości, jak demonomanja, czary, zabobony, epidemje psychiczne etc., na które wiedza bezstronnych badaczów rzuciła nowe zupełnie światło. Niewątpliwie, fenomeny te nie tworzą istoty mistycyzmu, lecz wiszą tylko u rąbka jego eterycznej i rozlewnej szaty, ale, bądź co bądź, odgrywały one i odgrywają dotąd w poezji i sztuce mistycznej wybitną rolę i dlatego musieliśmy zwrócić uwagę na zmianę, jaka zaszła w sposobie ich traktowania od czasów romantyzmu do chwili obecnej. Słowacki osobiście wierzył w to wszystko, co dzisiaj nazywamy medjumizmem, wierzył na-

ktywnych, zajętych odtwarzaniem rzeczywistości w sposób możliwie dokładny i plastyczny, mają przeważnie charakter ornamentacyjny, a niekiedy, że się tak wyrazimy, „pedagogiczny“ (Alegorja).

Inną rolę odgrywa symbol u poety mistyka i panteisty, który nie troszczy się o fenomeny świata zewnętrznego, jako takie, lecz szuka poza

---

wet w obcowanie z duchami, uważał sam siebie za człowieka, obdarzonego pewną misją i znajdującego się pod specjalną opieką świata duchowego. (Por. list do Matki z d. 30 listopada 1844, gdzie poeta opowiada o mistycznym związku swoich utworów z życiem i światem niewidzialnym, o wpływie, jaki przekład „Księcia Niezłomnego“ wywarł na upadek mocarstwa Tangierskiego i t. p.). Ale wierząc głęboko w istnienie stałego łącznika pomiędzy życiem zmysłowem, a potęgami nadzmysłowemi, daleki był od wszelkich hypotez materjalistycznych, nie uznawał również żadnych „fluidów“ astralnych, żadnych rozszczepień, czy emanacji energji cielesnej, lecz twierdził, że „widzenie duchów“ odbywa się na drodze czysto duchowej, „za pomocą oczu naszych duchowych, które są trącone mocami tychże duchów, bez ż a d n e g o w t y m c i a ł n a s z y c h pośrednictwa“. Magnetyzm zwierzący uważał poeta za objaw demoniczny, za „złodziejstwo przeciwko duchowi bożemu w ludziach uczynione, grzech gorszy dla tych ludzi z ciała, czyniących po s z a t a ń s k u rzecz d l a a n i e l s k i c h d u c h ó w z o s t a w i o n ą, gorszy, niż owe cielesne przestępstwo przeciwko naturze, za które miasta całe były karane piorunem... Widzisz to zaczepianie ducha, to głaskanie jego oczyma, które są w palcach magnetyzera... to nareszcie uśpienie cielesne, a niewolnictwo ducha, gorsze stokroć niż dawny Helotyzm“. (Wykład nauki, 204—205).

nimi objawów pierwiastku transcendentnego, identycznego z jego własnym duchem.

„Kiedy w wichrach i chmurach — powiada Volkelt, w cytowanej uprzednio rozprawie o symbolu—górach i polach, zorzy wieczornej i porannej wyczuwam własną duszę, to wtedy dochodzę do przekonania, że natura jest duchem mojego ducha i że, ściśle biorąc, w świecie niema rozdwojenia“ (Monizm).

Ruskin, mówiąc o mistycznej piękności kwiatów, dochodzi do wniosku, że „obecność najmocniejszego życia objawia się w cechach, które sprawiają przyjemność wzrokowi ludzkiemu, a które zdają się być stworzone ze specjalnem oczu naszych uwzględnieniem, albo raczej, będąc rozkoszne, dowodzą, że zostały stworzone przez tego samego, co i nasz, ducha““ (Królowa Powietrza).

Słowacki w „Wykładzie nauki“ wygłasza myśl podobną w sposób daleko piękniejszy: „Cóż to było to nagłe umiłowanie natury przez poetów, aż do przesytu głoszone?... zaprawdę, nie formę kamieni, ani pnie i kawałki drzew ukochać powoływała poezja... ale ducha, który jest wszędy, a czasem rewelatorstwem wieszcza wywołany—jak błyskawica jawił się w drzewie...

„Brzozę ukraińską zamieniał nagle w poczciwą wieśniaczkę syna płaczącą i w jednem oka mgnieniu dawał uczuć rozwidnionej myśli ludzkiej... że

ta ogromna zielona muzykantka lasów — jest prawdziwą siostrą młodszą... pełną jakiejś przyszłej postaci ludzkiej — która już w niej jest, a objawi się dopiero po wiekach.

„Więc gdy rzekł poeta „głowa kolumny", toć zaraz i kolumnę ujrzałeś, żywą niby.,. oczyma zapatrzoną na mogiłę Maratonu, z sercem, które po niej biło, niby serce Greczyna.

„Więc włosy palm — więc piersi róż— więc łany wyzłocone żytem — świadczyły o metempsychicznej wiedzy w poecie, która się w natchnieniu objawiała, a w powszechnem czuciu duchowem na ziemi echo niby potwierdzenia znalazła".

Otóż to poczucie jedności ducha ludzkiego z duchem natury występuje u wielu nowoczesnych poetów i artystów bardzo wyraźnie. Zacytujemy dla przykładu charakterystyczny ustęp z Henryka Regniera:

L'aurore et le printemps, le couchant et l'automne
Sont avec la forêt et le fleuve et la mer
D'extérieurs aspects de ton soi monotone;
Le verger fructifie et mûrit dans ta chair,
La nuit dort ton sommeil, l'averse pleut tes pleurs,
L'avril sourit ton rire eu l'août rit ta joie,
Tu cueilles ton parfum en chacune des fleurs,
Et tout n'étant qu'en toi, tu ne peux être ailleurs.

Poeta widzi we wszystkich zjawiskach natury symbole wewnętrznych stanów swojej duszy: noc śpi jego snem, deszcz płacze jego łzami, kwiecień uśmiecha się jego uśmiechem, a sierpień raduje się jego radością...

Jest to niewątpliwie panteizm, czy, jeśli kto woli, panegoizm, ale nie wychodzący z granic nastrojowości lirycznej. Poeta czuje w danej chwili swoją jedność z przyrodą *), ale nie wiadomo, czy uczucie to nie przeminie i nie ustąpi miejsca innemu. Owóż panteizm poetycki przechodzi w mistycyzm dopiero wtedy, kiedy łączy się z nim wiara. „Wyobraźnia mistyczna—powiada Ribot—przypuszcza wiarę bezwarunkową i stałą. Mistycy są wierzącymi. Właściwość ta wypływa z napiętego silnie uczucia, które podnieca i podtrzymuje tę formę twórczości. Intuicja staje się przedmiotem poznania dopiero w chwili, kiedy ubierze się w kształty, obrazy".

---

*) Baudelaire wyraża podobne uczucie w sonecie mistycznym „Correspondances": (Fleurs du Mal).

La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles,
Qui l'observent avec des regards familiers, etc.

Poeta widzi w naturze las żywych symbolów, które porozumiewają się z nim i które zlewają się z sobą gdzieś daleko w ciemnej i głębokiej jedności...

Tutaj należy szukać źródeł symbolizmu mistycznego, który nadaje wielu utworom poezji i sztuki współczesnej specjalny charakter.

Symbolizm mistyczny różni się od symbolizmu poetyckiego wogóle większem pogłębieniem duchowem.

Maeterlinck, który, podobie jak Słowacki, jest mistykiem wierzącym szczerze, że świat realny—to tylko odblask świata duchowego, powiada: „Symbol jest alegorją organiczną, wewnętrzną: korzenie jego giną gdzieś w ciemnościach; alegorja jest symbolem zewnętrznym: korzenie ma w świetle, ale szczyt jej jest jałowym i zwiędłym“.

Do aforyzmu belgijskiego poety - mistyka dodaje wyborny znawca literatury nowoczesnej, Zenon Przesmycki, następujący komentarz:

„Alegorja jest z jednej strony analogją najczęściej sztuczną, a niekiedy poprostu w rzeczywistości zmysłowej istnieć nie mogącą (np. wszystkie bajki o zwierzętach mówiących, lub spełniających czynności ludzkie) i dlatego w zewnętrznej, widomej swej części—martwą; walor ma i prawdą jest w niej tylko sens ukryty, tylko perspektywiczne podobieństwo; bez nich alegorja nie miałaby wartości, ale—z drugiej strony—to znaczenie wewnętrzne tyczy się w niej zawsze prawie powierzchownej, zmysłowej tylko strony rzeczy,

i przeto Maeterlinck mówi, iż „ma ona korzenie w świetle, ale szczyt jej jest jałowym i zwiędłym“, bo efemerycznym i z głębi nieskończonej nic w sobie nie mającym.

„Symbol przeciwnie jest analogją żywą, organiczną, wewnętrzną, jest odtworzeniem rzeczywistości, w której formy, postacie i zjawiska zmysłowe mają swój sens zwykły, powszedni dla ludzi zadawalniających się powierzchnią, lecz dla szukających głębiej kryją w swem wnętrzu otchłanie nieskończoności; zewnętrzna, widoma część symbolu musi być konkretnym obrazem ze świata zmysłom podległego, tak, aby nawet dla tych, którzy żadnej głębi szukać w niej nie będą, miała zupełnie jasne, powszednie znaczenie; korzenie zaś winien on mieć w ciemności, t. j. za tym obrazem konkretnym muszą otwierać się bezkreśne widnokręgi ukrytej, nieskończonej, wiekuistej, niezmiennej i niepojętej istoty rzeczy“ *).

Dla Słowackiego również, jak wiemy, świat zewnętrzny był to „dywanik na wywrót widziany, gdzie różne nitki wyłażą i giną znów, niby bez

*) Zenon Przesmycki (Miriam): Wstęp krytyczny do przekładu „Wyboru pism dramatycznych Maeterlincka“. str. LXVII. (Warszawa 1894).

celu i bez potrzeby — z tamtej strony są kwiaty i rysunek“. Te nitki rozsiane bez celu — to obrazy konkretne, dostępne dla naszych zmysłów. Za obrazami zmysłowemi jednak ukrywa się „przepaść“, będąca „prawdziwym, ruszającym się i idącym do celu światem“ *).

Taki pogląd na byt prowadzi z konieczności do symbolizmu mistycznego, gdyż za każdem zjawiskiem powszedniem ukazuje owe „bezkreśne widnokręgi nieskończonej, niezmiennej, wiekuistej i niepojętej istoty rzeczy“, o której mówi Przesmycki, Maeterlinck i wielu innych.

„Symbol powiada Vigie - Lecocq **) — wydobywa ze znaków mistycznych natury duszę ukrytą, która podobna jest wielce do naszej — i dlatego właśnie symbol jest możliwy. Idzie o to, żeby zniewolić naturę do wydania swej tajemnicy i odsłonić to, co się ukrywa po za różnorodną powłoką rzeczy, zlać życie powszechne z indywidualnem życiem tego, który zapytuje. Alegorja idzie od świata abstrakcyjnego do świata konkretnego, czyli materjalizuje ideę, symbol chwyta w sposób syntetyczny i intuicyjny ideę i iej obraz. W alegorji widzimy na-

---

*) Listy do Matki, II, 248.

**) Poésie contemporaine, 1884—1896.

stępstwo dwuch żywiołów, czyli analizę: w symbolu jest współczesność, czyli synteza".

Wszystko to sprowadza się, jak widzimy, do wspólnego mianownika. Jest to głębokie poczucie jedności wszechświata, ducha natury i ducha ludzkiego, który z nim jest identyczny i który, wskutek tego właśnie, może go poznać i odsłonić, nie na drodze analityczno-objektywnego badania, lecz przy pomocy subjektywnej czysto intuicji *).

---

*) Przytaczamy tu jeszcze parę definicji symbolizmu nowoczesnego, zaczerpniętych z dzieł i rozpraw wybitniejszych krytyków. „Au lieu de noter, un par un, tous les elements d'un objet, le poète ne peut-il pas aussi confier à ses vers l'impression, que l'objet a fait sur lui, nous communiquer, non pas analytiquement sa vision même, mais synthetiquement l'état d'âme determiné par cette vision? C'est là ce que pretend le symbolisme". (G. Pellisier: „Evolution actuelle de la litterature"). — „Le symbole poetique est une fiction concrète, figurée, plastique, mouvante et colorée, animée de sa vie propre, personelle, independante, capable au besoin de se suffire à elle-même, de s'organiser et de se developper, mais une vision, dont la correspondance est entière avec un sentiment, ou une idée, quelle enveloppe. C'est une allegorie, si vous le voulez enfin, mais une allegorie, dont l'intentotn n'a rien de didactique ni surtout de logique. Le symbole n'est rien, s'il n'a pas un sens caché, c'est à dire, s'il n'exprime pas quelque chose d'ultérieure aux moyens qu'il emploie; s'il n'est pas la traduction pittoresque ou plastique de quelque

I Słowacki, jak wiemy, stał na tym samym gruncie, wierzył głęboko w jedność wewnętrzną

---

chose en sci inaccessible et de reculé par nature dans la profondeur de la pensée". (Brunetière: „Evolution de la poésie Lyrique en France"). Są to określenia pisane przez krytyków, stojących poza „szkołą", a więc bezstronne, a mimo to wyrażające w gruncie rzeczy też samą myśl, jaką spotykamy i u bezwzględnych zwolenników symbolizmu, a mianowicie, że symbolizm jest naturalnym wynikiem nastroju umysłów współczesnych, którym nie wystarcza analiza świata poznawalnego, które więc wskutek tego szukają syntezy na drodze liryczno-metafizycznej. „Wszelki symbolizm—powiada dalej Brunetiere — zawiera metafizykę, lub wymaga metafizyki, czyl pewnego wyobrażenia o stosunkach człowieka z otaczającą go naturą, albo, jeśli wclicie z niepoznawalnem". Otóż dodamy, jeżeli nie u wszystkich, to u wielu symbolistów nowoczesnych owa „metafizyka" przybrała charakter panteistyczno-mistyczny. Wprowadzenie symbolizmu do literatury—powiada Beaunier w biografji Artura Rimbaud'a—jest konsekwencją zarzutów, które należało postawić despotycznym wymaganiom pozytywizmu. Chcąc jednak wprowadzić znowu po poezji „niepoznawalne", czy to w formie „metafizyki", czy podświadomości, trzeba było wynaleźć nowy typ ekspresji poetyckiej, któryby mógł przekroczyć granice dotykalnych pozorów rzeczy, słowem stworzyć poezję, która byłaby zdolna, na równi z muzyką raczej do wywoływania nastrojów, niżeli do prostej i czystej opisowości". Symbolizm więc jest—jak to zresztą zaznaczyliśmy wyżej—jedną z form nastrojowości lirycznej. Por. także Paul Souriau. „L'imagination de l'artiste" rozdziały „Le symbolisme des couleurs" i „Les figures symboliques".

świata, wierzył, że nigdy „nic się duchowego na świecie nie stało bez potrącenia całej masy duchów, całej tej harfy strun, aż do ostatniej struny, jęczącej po dziecinnemu w materji“, wierzył również, że „wszystko dla ducha i przez ducha zostało stworzone, a nic dla cielesnego celu nie istnieje“ *). Wierzył dalej, że „świat cały ducha“, czyli wiekuista, niezmienna istota wszechrzeczy, absolut był mu objawiony „przez trącenie zewnątrz obudzonym duchem zadane i przez rewelację wewnętrzną“; wierzył, że „siły prawdziwie działające na globie, były to siły różne mistycznych sekt, nie zaś rycerskie“, oraz, że nie rozum — ale potęga ducha, która rozsądzone rzeczy czuje — uczute rozsądza“ **).

Toż samo, mniej więcej, głosi Przybyszewski, przeciwstawiając duszę — rozumowi ***); toż samo twierdzi Maeterlinck, mówiąc, że świadomość to „roślina powierzchni, roślina, której korzenie boją się wielkiego ognia centralnego naszej istoty ****), oraz że wszystko, co nie wypływa z najbardziej

*) „Genezis z Ducha“.

**) Dziennik.

***) „Dla mózgu dwa razy dwa jest cztery, dla duszy może to być — miljon“. „Na drogach duszy“.

****) Les Tresors des Humbles (Novalis).

nieznanych i najbardziej tajemniczych głębin człowieka, nie pochodzi ze swego prawego źródła“.

W innem miejscu znowu autor „Intruza“ wyznaje, że uważa „pisma mistyczne za najczystsze dyamenty cudownego skarbca ludzkiego“, że prawdy mistyczne mają dziwną przewagę nad prawdami zwykłemi; nie mogą one ani umrzeć, ani się zestarzeć“; gdzieindziej znowu poeta dostrzega „błyski bytu zagadkowego, rzeczywistego, pierwotnego, ukazujące się przez szczeliny tego siejącego ciemności systematu szalbierstw i oszukaństw, wśród którego sądzono nam umrzeć *).

Podobieństwo poglądów mistycznych Maeterlincka z poglądami Słowackiego, jest, jak widzimy, uderzające.. Można znaleźć niewątpliwie różnice, i to znaczne nawet, w szczegółach, w rozwinięciu i uzmysłowieniu artystycznem wierzeń obu poetów, ale punkt wyjścia i jądro głoszonej przez nich doktryny jest analogiczne.

Zestawialiśmy Słowackiego z Maeterlinckiem, nietylko dlatego, że i Słowacki i Maeterlinck ujęli swoje zapatrywania w formę teoretyczną, co ułatwia poniekąd porównanie, ale i dlatego, że Maeterlinck jest jednym z najszczerszych poetów doby

*) Por. „Les Tresors des Humbles“ (Ruysbrock L'Admirable), a także „Confession de poète (cyt. u Miriama we wspomnianej wyżej pracy, oraz „Sagesse et la Destinée).

obecnej i traktuje swój mistycyzm równie poważnie i głęboko, jak i Słowacki.

Nie znaczy to wcale, żeby poetom dzisiejszym wogóle zbywało na powadze i szczerości. Nie brak pomiędzy nimi zręcznych i zimnych kuglarzy, to prawda, ale nie brak również natur szlachetnych i głębokich.

Ale w tej głębokości — jeżeli idzie o mistycyzm—są różne stopnie. Jedni, jak Maeterlinck, starają się uświadomić sobie, mniej lub więcj jasno, swój stosunek do świata nadzmysłowego, inni zatrzymują się w połowie drogi, nie mogąc przekroczyć progu nieskończoności, która ich pociąga.

Tak daleko, jak Słowacki jednak, nie zaszedł żaden z poetów dzisiejszych. Tradycje naturalizmu i pozytywizmu, z któremi mistycy nowocześni zerwali wszelką łączność w teorji, pozostawiły jednak ukryte ślady w ich krwi i mózgu. Jest to dziedzictwo historyczno - psychologiczne, którego zrzec się niepodobna. Pewne właściwości ojców odzywają się zawsze w duszach synów, choćby ci byli renegatami. Dlatego może mistycyzm nowoczesny nie posiada tej bujności, lotności i eteryczności, jaka cechuje mistykę Słowackiego.

Nie chcąc pełzać po ziemi, jak naturaliści, nie mogą jednak mistycy czasów najnowszych zupełnie oderwać się od jej prochu — i to krępuje do pewnego stopnia ich swobodę. Pragnąc połączyć zdobycze psychologji naukowej z rojeniami mi

stycznemi nie mają odwagi poddać się bezwzględnie porywom uczucia i wyobraźni; dążąc i tęskniąc do syntezy, nie mogą zapomnieć o tem, że ich ojcowie byli analitykami. Stąd w utworach poetyczno-mistycznych końca XIX w. — czuć pewną niejednolitość i szarpaninę wewnętrzną, gdy z mistyki Słowackiego wieje bezwzględny spokój i pogoda ducha, który wierzy, że znalazł prawdziwą drogę do światła i kroczy po niej bez wahania i bez wytchnienia.

Sztuka nowoczesna podobna jest do „Chimery“ Gustawa Moreau: Piękna, natchniona twarz, z oczyma wzniesionemi ku niebu, osadzona na popiersiu ludzkiem, które się zlewa z końskim tułowiem. Z boku tułowia jednak wyrastają skrzydła, które mogą wznieść dziwotwór na wyżyny. Mogą, ale jeszcze nie wzniosły. „Chimera“ stoi na brzegu przepaści, na samym krańcu ziemi: przednie nogi już wiszą nad otchłanią, oczy przeduchowionej twarzy patrzą z utęsknieniem w górę, ale kopyta tylnych nóg opierają się twardo o grunt. Jedno uderzenie potężnych skrzydeł — a Chimera wzleci w nadobłoczne etery...

Czy jednak Chimera zrobi ten ruch wyzwalający? czy wzniesie się w powietrze i porzuci zupełnie ziemię?

Czy sztuka nowoczesna, lub przyszła, zwróci się kiedykolwiek do mistycyzmu tak bezwzględ-

nego, jakiemu hołdował Słowacki? czy zatęskni znowu do ziemi?— o tem trudno dzisiaj coś stanowczego powiedzieć.

Zresztą to w danej chwili kwestja drugorzędna, która nie zmienia w niczem istoty stosunku Słowackiego do ideałów artyzmu dzisiejszego.

II.

SYMBOLIZM U SŁOWACKIEGO. JEGO POGLĄDY NA ISTOTĘ SYMBOLU I ALEGORJI. „KRÓL-DUCH“ JAKO POEMAT SYMBOLICZNY.

Słowacki był mistykiem bardziej krańcowym i lotnym, zarówno dzięki swym indywidualnym właściwościom, jak i charakterowi epoki, w której żył i działał, ale, bądź co bądź, był mistykiem tego samego typu, co i poeci ostatnich lat XIX stulecia.

Czy jednak Słowacki był także „symbolistą“ w tem znaczeniu, jakie się obecnie temu wyrazowi nadaje?

Bezwątpienia był nim, bo być musiał, gdyż, jak stwierdziły obserwacje psychologiczne, o których wspominaliśmy wyżej, panteizm mistyczny rodzi symbole w sposób tak naturalny, jak krzak róży, lub jaśminu, wydaje kwiaty.

Zatrzymywać się bardzo szczegółowo nad rolą symbolizmu w dziełach autora „W Szwajcarji“ nie

mamy potrzeby, gdyż to, co mówiliśmy w poprzednich rozdziałach o „nastrojach“ i „nastrojowości“, oraz o syntetycznej naturze wyobraźni Słowackiego, w której pierwiastki rozlewno-muzyczne kojarzyły się z plastycznymi — da się prawie bez zmiany zastosować i do jego symbolizmu.

„Nastrój“ liryczny, ubrany w formę plastyczną — może być, jak wiemy, nazwany symbolem. Wiemy również, że jeżeli pod nastrojem lirycznym tętni mistyczne uczucie i żyje głęboka wiara, poparta potężną wyobraźnią, wtedy efemeryczny symbol poetycki nabiera trwałości i siły wewnętrznej, pogłębia się, rozszerza i, co najważniejsza, wchodzi w stały stosunek z szeregiem innych symbolów, tworzących pewien organiczny systemat i staje się cząstką większej architektonicznej całości.

W młodocianych swoich utworach jest Słowacki symbolistą o tyle, o ile nim być musi każdy prawdziwy artysta. Z czasem jednak, kiedy subjektywizm poety zaczyna się coraz bardziej wyzwalać z pęt opisowości epickiej, nadając jego twórczości charakter nastrojowo liryczny — skłonność do symbolicznego sposobu pisania wzrasta, ujawniając się w nadmiernem prawie bogactwie i oryginalności metafor i porównań, poza któremi czuć panteistyczny pogląd na świat, pogląd nie uświa-

domiony jeszcze i nie sformułowany wyraźnie, ale żyjący niewątpliwie w duszy poety.

Słowacki zdawał sobie do pewnego stopnia sprawę z tego, bo w liście do Matki z d. 20 października 1835 r., t. j. na wiele lat przedtem nim został zdeklarowanym mistykiem i panteistą pisze: „Trzy miesiące, spędzone pośród najpiękniejszych widoków przyrodzenia, były wielką dla mnie nauką. Uważałem harmonję, która wszystko łączy i nalewa jednym kolorem. Postrzegłem, że sztuka powinna naśladować tę dziwną jedność wszystkiego".

W dalszym ciągu tego samego listu rzuca piękny, nastrojowy obraz przyrody i nazywa go wyraźnie symbolem stanu własnej duszy:

„Raz, wyszedłszy na wielką górę, pod nogami miałem wielki parów, zarosły sosnami, bardzo ciemny, przerżnięty potokiem.

„Było to w niedzielę rano. Dzwon kościoła wiejskiego, nadzwyczaj głośny i ponury, napełniał całe powietrze.

„Cały ten obraz ożywiony był duszą dzwonu, jak ciemny poemat, w którym brzmi imię Boga... Nie wiem, dlaczego opisałem tę godzinę, ale zdaje mi się, że ty sobie, moja droga, lepiej mnie wystawisz w tym obrazie.

„Jest to niby symboliczny wizerunek tego, co czuję teraz".

Przekład stanów duszy na pokrewne obrazy

natury—jest jedną z najbardziej rozpowszechnionych i najprostszych form symbolizmu nowoczesnego; jednym zaś z najdoskonalszych poematów tego właśnie typu jest niewątpliwie — „W Szwajcarji“ Słowackiego.

Ale, jak wiemy, typ wspomniany nie wyczerpuje wszystkich form i odmian symbolizmu, który u liryków, obdarzonych potężną wyobraźnią twórczą, obleka się w formy daleko bogatsze i bardziej skomplikowane. Wiemy również, że Słowacki, podobnie jak Wagner, posiadał imaginację złożoną, która dzięki skojarzonemu działaniu żywiołów liryczno-muzycznych i epiczno-plastycznych mogła nadawać wewnętrznym marzeniom poety kształty bardzo wyraziste *).

Powoli więc mgliste nastroje i efemeryczne przenośnie symboliczne zaczynają się krystalizować w symbole w ścisłem tego wyrazu znaczeniu, w fi-

*) Niektórzy symboliści lekceważą zbyt proste formy symbolizmu i twierdzą, że prawdziwy symbolizm polega na „wcielaniu idei w pełen treści myt, który rozwija się według praw życia“. „Le vrai symbolisme consiste non pas à traduire des états d'âmes par des paysages correspondants, ni à créer, aux choses abstraites des équivalents concrets, mais à incorporer une idée dans un mythe substantiel qui se développe suivant les lois de la vie“ (Ernest Raynand w „La Plume“, 1900). Wszystkie te trzy typy symbolizmu, będące tylko różnemi formami uplastyczniania nastrojów wewnętrznych, znajdują się w poezji Słowackiego: „W Szwajcarji“—„Anhelli“—„Król-Duch“.

gury eteryczne, ale żywe, zindywidualizowane, i powstaje „Anhelli“ i „Balladyna“, po której Krasiński woła, że „w duchu Słowackiego jest niezawodnie forma panteistyczna“. Dalej idzie „Lilla Weneda“, z której miał się narodzić „Król-Duch“...

Wreszcie w r. 1842 Słowacki styka się z Towiańskiem i swobodny literacki panteizm poety zaczyna przybierać kształty głębokiej, skończonej i konsekwentnej doktryny mistycznej, na której gruncie wyrasta olbrzymi las symbolów; tak pięknych i bogatych w treść duchową, że należy im przyznać w dziejach literatury wszechświatowej stanowisko wyjątkowe.

Nie mówiąc o „Księdzu Marku“, „Śnie srebrnym Salomei“, oraz całym szeregu niewykończonych utworów, przeczytajmy tylko trzy poematy filozoficzne prozą („Genezis“, „List“ i „Wykład Nauki“) oraz „Zborowskiego“ i „Króla-Ducha“, a przekonamy się, że w tym okresie twórczości poeta widział we wszystkiem, co go otaczało, symbole działań ukrytej potęgi duchowej, z którą czuł się ściśle złączonym i której tajemnice ogłaszał bliźnim również w formie symbolicznej.

Idzie nam, jak się łatwo domyśleć, przedewszystkiem o „Króla-Ducha“, który przez krytykę dotychczasową oceniany był niewłaściwie, bo jednostronnie.

Pragnąc wtłoczyć ten potężny wytwór natchnienia w jakąś gotową rubrykę, nazywano go epopeą fantastyczną, mistyczą, legiendowo-historyczną i t. p. Wszystkie te określenia mają pewne pozory słuszności, gdyż „Król-Duch“ jest i poematem fantastycznym, i mistycznym, i legiendowo-historycznym, ale przedewszystkiem jest dziełem nastrojowo-symbolicznem, i to w znaczeniu, jakie się dzisiaj temu terminowi nadaje *).

Symboliczny charakter pojedynczych obrazów i postaci „Króla-Ducha“ zaznaczyliśmy w toku niniejszej pracy kilkakrotnie, wracać więc do tych rzeczy nie będziemy, kładąc obecnie nacisk na to, że nietylko szczegóły, ale i całość, nietylko wykonanie, ale i koncepcja, idea tego wspaniałego utworu ma te same cechy, słowem, że „Król-Duch“, jako dzieło sztuki jest przedewszystkiem olbrzymim symbolem.

Za jedną z wielkich zasług estetyki nowoczesnej uważamy wyjaśnienie natury symbolu i ścisłe odróżnienie go od alegorji, z którą był dawniej mieszany.

Otóż, zestawienie twórczości Słowackiego z twór-

*) Oryginalny zawsze Cyprjan Norwid nazwał „Króla-Ducha“ — mono-epopeą; jest to termin dość trafny, zwraca bowiem uwagę na połączenie pierwiastków, z jakich się ten subjektywno-epiczny poemat składa.

częścią doby obecnej rzuca na niedocenione, bo niezrozumiane utwory polskiego romantyka nowe zupełnie światło i pozwala oddać im zasłużoną sprawiedliwość.

Rozpatrując „Króla - Ducha“ i pokrewne mu dzieła Słowackiego, odkryliśmy w nich wiele właściwości, na które dopiero estetyka czasów najnowszych zwróciła należytą uwagę. Wszystkie te właściwości są, ściśle biorąc, tylko rozmaitymi objawami jednej zasadniczej, a mianowicie podmiotowo-lirycznej natury talentu poety, który jednak nie był pozbawiony zdolności plastycznych i umiał uczuciom i marzeniom subjektywnym nadawać kształty konkretne: umiał objektywizować wewnętrzne stany swego ducha.

Mówiliśmy o tem szeroko na właściwem miejscu, rozbierając nastrojowość Słowackiego. Symbolizm, jak wiemy, jest tylko formą ekspresji nastrojowej, formą, rozrastającą się najbujniej na gruncie uczuciowości mistycznej.

Jeżeli jednak w talencie Słowackiego znajdowały się wszystkie żywioły i warunki sprzyjające rozwojowi symbolizmu, to rodzi się pytanie, czy poeta zdawał sobie sprawę z tego, że jest „symbolistą“ i czy rozumiał pod „symbolem“ toż samo, co rozumie estetyka dzisiejsza?

Skończonej teorji symbolów i symbolizmu poetyckiego, czy mistycznego, Słowacki nie zostawił,

ale z wielu uwag rozsianych po pismach i listach można, a nawet trzeba dojść do przekonania, że autor „Genezis z Ducha" i w Wykładzie nauki" mówiąc o prawdzie, zamkniętej w legiendach, mytach, dogmatach etc., porównywa je do posągu Saturna, którego złotoskrzydlate widmo jakiś dawny poeta „ujrzał w ciemności, w uczuciu nazwał go Ojcem Jowisza, jako poemat utworzył go w krainie pojęcia, a wyraziwszy to słowy, lub posągiem, ludziom pokazał" *).

„A pierwsi ubóstwiali tego Boga chłopkom naszym podobni, kłaniali się formie, nie duchowi.

„Lecz z tego tłumu wyrośli niektórzy rozumem i mówili: Nie jest to, jak lud sądzi, rzeczywiste wyobrażenie Boga, ale myśl zimna, alegoryczna w kształty przez poetę ubrana.

„Ci ludzie, racjonaliści, sądzili, iż ostatnią tajemnicę w Bogu swoim znaleźli.

„Tłum ten kolan nie zniży, głowy nie skłania, a w posągu moc, ani ducha nie wierzy, widząc w nim tylko naukę.

„A trzeci są ci, którzy ducha prawdy, wieczność w posągu uczuli i zrozumieli, że Bóg był wszystko wiedzący, który tę prawdę w marmur wskrzesał i postawił.

---

*) „Genezis z Ducha", str. 45. „Wykład nauki", str. 130 (Wydanie Biegeljisena).

„Ci gotowi są czołem posągowi uderzyć, gotowi są ludziom alegorje widzącym wyższość Boską myśli posągowej odsłonić. Ale im mądrość moralistów urąga.

„Czekają więc, aż ów snycerz, który posąg postawił, sam zaświadczy o prawdzie i duchu... A niszczyć nie chcą, bo formę prawdy widzą prawdziwą.

„Różnica więc ta, że pierwsi są pod strachem i tajemnicą — drudzy wolni już, ale nic nie widzący, a ci ostatni wolni — i widzący pod miłością są Bożą“...

W zwykłej prozie pogląd poety da się wyrazić w sposób następujący: każdy myt, legienda, poemat, każdy twór uczucia, myśli, wyobraźni całych ludów, czy pojedyńczych wieszczów, składa się z treści i formy. Ludzie prości widzą tylko powłokę zewnętrzną, formę, i biorą ją za samą prawdę. Mędrkowie, wyćwiczeni w rozumowaniu, ale pozbawieni „wzroku duchowego“, uważają formę za sztuczną szatę alegoryczną zimnej myśli ludzkiej i nie wierzą przeto w jej „moc i ducha“. Mistycy zaś, poeci, rewelatorzy, widzący „pod miłością bożą“, dostrzegają pod formą „wieczność i prawdę“, i dlatego czcząc treść, nie lekceważą formy, gdyż widzą w niej „formę prawdy prawdziwą“, czyli jakby powiedziano dzisiaj: „syntezę obrazu i idei“, symbol, „którego widoma część jest obrazem konkretnym, a korzenie giną w ciemnych otchłaniach

nieskończonego i przedwiecznego bytu" (Maeterlinck).

Takie tłomaczenie poglądów Słowackiego mogłoby się wydawać dowolnem, gdyby ustęp analogicznej treści był w jego pismach jedynym. Ale nie, poeta widzi w każdem porównaniu, metaforze, w każdej postaci stworzonej przez poetów żywe, realne symbole rozmaitych sił i praw duchowych, rządzących światem.

„A gdy poeta rzekł, że „ssie rubinowe piersi winogrona" — to winograd stawał się matką piersiami karmiącą — więc czułeś, że ten sam duch w winogradzie jest, który upaja dziecinę śpiącą na ręku piastunki" *).

W Dzienniku zaś notuje Słowacki myśl, że „Homer wiedział, że bohaterowie różni są od innych ludzi uczuciem Nieśmiertelności, czyli niezgonnej natury, wystawił to więc w cielesnej nieranności Achillesa".

A później obrabia tę samą myśl wierszem:

Nieranność Achillesa, a więc jego dzielność,
Jest to uczuta w duchu wielkim—nieśmiertelność.

Sfinks — wydaje się poecie „dawnym kształtem ducha współwyduchowionego już cierpieniem

---

*) „Wykład nauki", 174.

i miłością, a po pas jeszcze przez glinę cielesnych form owiniętego, ze skrzydłami, które otwarte już, a jeszcze do nieba nie lecą".

Potem stał on się „tajemnicą wiary", dziś jest to „potwór przez dzieci nawet wyśmiany, wzięty za próżny twór imaginacji". „Lecz ja — woła poeta — widzę dziś te same skrzydła do ramion twoich przypięte, a już nie granitowe, lecz anielskie, bo, co z ducha zostało stworzone, to wiecznie zostało przy duchu".

Czy to nie jest najczystszy symbolizm mistyczny, który istotom, uważanym dziś za „próżne twory wyobraźni" przyznaje byt realny i widzi w nich etapy ewolucji ducha?

W umyśle Słowackiego powoli zatarła się zupełnie różnica pomiędzy poezją a rzeczywistością, albo, wyrażając się ściślej, poezja wchłonęła w siebie rzeczywistość. Mówi on o bogach i bohaterach mitologicznych, jak o postaciach żywych; sądzi, że „guślarstwa" Dziadów i inkantacje Manfreda, „śród mgieł i orłów alpejskich krzyczane, i ów wid ducha kaskady pod kolorami tęczy stojący" znacznie się przyczyniły do rozwoju świata.

Danae, opruszona złotym deszczem, i biała Leda są dla niego wcielonem przeczuciem pewnych dogmatów; „Eliasz na wozie ognistym ulatujący... Ganimedes z ciałem porwany — Eneasz śród walki — Romulus pośród piorunów" — to sym-

bole wniebowstąpienia, po którem nie pojawił się „żaden już bez mogiły na ziemi“...*).

Na tle takiego poglądu na świat tworzył poeta „Króla-Ducha“, będącego uzupełnieniem i koroną mistycznych rozpraw prozą, z których całe szeregi obrazów i myśli zostały wcielone żywcem do epopei.

I „Genezis z Ducha“ i „Króla-Ducha“ uważał Słowacki za pisma, zawierające „tajemnicę początku i końca — alfę i omegę świata“.

W obu tych, pokrewnych myślą i nastrojem, utworach wznosi się poeta na tak wyniosłe stanowisko, że antynomja prawdy realnej i prawdy poetycznej, legiendy i historji niknie dla jego oczu. Jak w obliczeniach astronomicznych promienie gwiazdy, zbiegające do różnych punktów ziemi, uważa się za równoległe, ze względu na olbrzymią, nieskończoną prawie odległość źródła światła, tak samo myśli i uczucia Słowackiego, spływając z nadobłocznej wyżyny przenikają z równą siłą i objektywne zjawiska natury i subjektywne twory wyobraźni ludzkiej.

Zarówno w tem, co istniało, istnieje, lub może istnieć rzeczywiście, jak i w tem, co nigdy nie wyszło z krainy marzeń i nie przybrało kształtów dotykalnych, cielesnych, widzi poeta objawy jednej

*) „Wykład nauki“.

i tej samej potęgi duchowej, działającej w jednakowy sposób w przyrodzie i w duszy człowieka. Pomiędzy tem, co stworzył Bóg, a tem, co wymyślił człowiek, natchniony myślą bożą — niema żadnej różnicy. Wszystko to są widome objawy niewidzialnej siły — symbole pracy ducha w wszechświecie.

Wskutek tego w „Królu-Duchu“ poeta, pragnąc nakreślić syntezę dziejów narodu polskiego na tle syntezy życia kosmicznego, posługuje się zarówno materjałami historycznymi, jak i legiendowymi, prawdą i fikcją, rzeczywistością i poezją, obrabiając je w jednakowy, czysto subjektywny sposób.

Bajeczne i faktyczne dzieje Polski, figury bohaterów mitycznych i postacie historyczne, naiwne baśni ludowe i subtelne parabole Platona, własne wizje poety i reminiscencje literacko-mitologiczne — wszystkie te żywioły traktował Słowacki jako produkt surowy, jako olbrzymie odłamy różnorodnych kruszczów, które należało przetopić w ogniu czystego natchnienia i zlać w jeden lśniący, dźwięczny i podatny spiż, posłuszny dłoniom mistrza i zdolny do plastycznego wyrażenia najsubtelniejszych odcieni myśli twórczej.

Już początek „Króla-Ducha“, stanowiący punkt wyjścia dla dalszego rozwoju poematu, świadczy,

że Słowackiemu nie szło ani o ścisłość historyczną, ani o lokalny koloryt legiendowy, lecz zupełnie o co innego.

Królem-Duchem, wiodącym naród naprzód, jest postać obca nam zupełnie, zrodzona w umyśle najgłębszego z filozofów greckich: Her, Armeńczyk, bohater jednego z poetycznych mytów platońskich.

Nie dość na tem jednak, duch Hera, pragnąc przyjść na świat w formie cielesnej, przenika w łono Róży Wenedy, zapłodnionej „popiołami umarłych rycerzy“ i rodzi się jako — Popiel, pierwszy awatar opiekuńczego ducha Polski.

Otóż, jak wiadomo, Róża Weneda nie ma nic wspólnego z legiendowemi dziejami naszemi, jest to prześliczna i potężna fikcja, ale nie owiana urokiem tradycji, stworzona przez jednostkę, nie przez ogół; fikcja poetyczna, nie mitologiczna, krystalizacja uczuć i myśli indywidualnych, nie zbiorowych.

W dalszym ciągu, poeta, robiąc Rzepichę, żonę Piasta, Prometeanką słowiańską, „kradnącą ducha świętego“ i spiskującą z cesarzem niemieckim przeciw własnemu krajowi, odbiega również bardzo daleko i od legiendy i od historji.

Podobne dowolności spotykamy i w „Balladynie“, ale „Balladyna“ wyszła na świat z „arjosty-

cznym uśmiechem na twarzy, obdarzona wnętrzną siłą urągania się z tłumu ludzkiego, z porządku i ładu, jakim się wszystko dzieje na świecie" *). „Król - Duch" przeciwnie zawiera tajemnicę wewnętrznego porządku, alfę i omegę świata **).

Jeżeli więc, żywiąc tak poważne zamiary, poeta nie troszczy się wcale ani o prawdę historyczną, ani o prawdę tradycyjną, legiendową, czy alegoryczną, to niepodobna przypuścić, żeby postępował w ten sposób bez celu, żeby bawił się rymami dla igraszki tylko.

Profesor Tarnowski, cytując w swojej „Historji literatury" słowa Małeckiego, że „Król - Duch" miał być „obrazem dziejów ojczystych, przedstawianych, jako działanie jednego głównie czynnika, stawianego w tym narodzie na pierwszem zawsze miejscu, a którego czyny, błędy, grzechy i zasługi oddziaływały na całe powodzenie społeczeństwa" — dodaje od siebie w formie uogólnienia, że „Król - Duch" miał być historją i psychologją narodowego ducha, wytłómaczeniem jego natury, jego różnych przejść i jego dzisiejszego stanu — wykryciem tajemnicy upadku" etc.

Bezwąpienia, i prof. Małecki, i prof. Tarnowski mają słuszność, ale słuszność względną. Jeszcze de-

*) List do Krasińskiego, pomieszczony na czele „Balladyny".

**) Przedmowa do II Rapsodu „Króla-Ducha".

finicja Małeckiego jest tylko definicją, t. j. aforystycznem przedstawieniem treści poematu, gdy w definicji prof. Tarnowskiego tkwi utajony sąd, i to sąd potępiający.

„Zamysł był taki — dodaje autor „Historji literatury polskiej“ a teraz, czy się udał, czy wogóle mógł się udać?“ (Tom V, str. 453).

Otóż przedewszystkiem należałoby rozstrzygnąć kwestję, czy rzeczywiście „zamysł był taki?“

III

POGLĄD SŁOWACKIEGO NA NAUKĘ. MISTYCZNY POGLĄD NA HISTORJĘ. HISTORJA W „KRÓLU-DUCHU“. NIEJASNOŚĆ I TAJEMNICZOŚĆ. SYMBOLIKA „NIEPOZNAWALNEGO“.

Godząc się nawet na to, że Słowacki chciał dać syntezę historyczną i psychologiczną „ducha narodowego, nie wolno zapominać o tem, że wyrazy „historja“ i „psychologja“ miały w danym wypadku dla poety inne, niż dla prof. Tarnowskiego i dla nas wszystkich znaczenie.

„Kto chce — powiada prof. Tarnowski — z ducha narodu wysnuć wątek jego dziejów i na tych dziejach różne tego ducha przeobrażenia tłomaczyć, ten się trzymać powinien historycznej rzeczywistości, a kto ma pretensję rozjaśnić „alfę i omegę świata“, ten ma pozostać w obrębie prawd filozoficznych niezawodnych i niezbitych“.

Na pogląd ten zgodzi się każdy rozsądny człowiek — o ile rzecz będzie dotyczyła uczonego, historyka, historjozofa, a wreszcie poety przedmiotowego, realisty, który, jak Flaubert w „Salambo“, lub Sienkiewicz w „Quo Vadis“ chce pozostać na gruncie rzeczywistym.

Czy jednak miarę, odpowiednią dla pewnego typu twórców i utworów, wolno stosować do dzieł o biegunowo odmiennym charakterze?

Czy wolno poecie subjektywnemu stawiać wymagania sprzeczne z naturą jego talentu?

Słowacki był artystą nawskroś podmiotowym, a w dodatku krańcowym mistykiem.

Jako człowiek wysokiej kultury, rozumiał, co to jest historja i psychologja narodu w znaczeniu naukowem, ale jako mistyk, wierzący głęboko w stworzoną przez siebie doktrynę, mniemał, że „nauka dzisiejsza niezdolna jest do żadnej syntezy, o duchu nie wiedząc“, i że poszczególne gałęzie wiedzy mają inne zupełnie cele, niż się powszechnie przypuszcza.

Słowacki mógł się mylić — to prawda, ale błędy jego, ważne dla uczonego, dla historyka filozofji lub kultury, nie mogą wpływać na sąd o estetycznej wartości dzieł poety *).

*) Kosmografja w „Komedji Boskiej“ Dantego jest z gruntu fałszywa; kosmogonja w poematach staroindyj-

W liście do J. N. Rembowskiego Słowacki powiada: „Nauki, których celem dotychczas była obserwacja fenomenów globowych — muszą przemienić się w samych założeniach i definicjach, wziąwszy za cel — obserwację ducha — w pracach jego odwiecznych na globie.

„Kto wie, że przez Ducha i dla Ducha świat jest: wie więcej, niż wszyscy, którzy szukają tajemnic formy.

„Jest forma — lecz ciała niema. Wszystko jest formą ducha".

W dalszym ciągu, rozbiera poeta z tego stanowiska rozmaite nauki i dochodzi do wniosku, że Fizyka jest „nauką dróg, któremi duch działa na formę, z celem ducha w objawieniu się widzialnem". Nauki przyrodnicze — „nauką pracy ducha, którą odbył w tworach organizowanych na globie — z celem tworu człowieka".

„Historja jest nauką pracy, którą duchy globowe odbyły w formach ludzkich — w agregacjach z ducha wynikłych, z formą objawionych, które potworzyły narodowości — z celem Kró-

---

skich—ultra fantastyczna — a czyż dzieła te tracą z tego powodu cokolwiek pod względem artystycznym? Prawda, że chcąc się zżyć z tymi utworami, trzeba zapoznać się z atmosferą i gruntem, które je wydały, trzeba popracować, pomęczyć się trochę, ale w rezultacie wysiłek taki zawsze się opłaca moralnie.

lestwa Bożego, czyli przemienienia ludzkości w przyszłe anielstwo globowe".

Do tegoż samego celu dążą sztuki piękne, będące „nauką pracy ducha w przeczuciu przyszłej formy". Celem ekonomji politycznej jest „uwolnienie ducha z pod ucisku pracy cielesnej" i t. d.

Gdybyśmy, wraz z wieloma starszymi krytykami, nazwali Towjanizm wogóle, a mistycyzm Słowackiego w szczególności — obłędem, to musielibyśmy przyznać, że obłędowi temu nie zbywa „na metodzie".

Ale naszem zdaniem, i Towjanizm, i doktryna Słowackiego nie są i nie były nigdy obłędem, lecz jedną z wielu form myślenia metafizycznego, formą, nie niższą i nie gorszą w zasadzie od innych, choć nie ujętą w ścisłe karby djalektyczne.

Jeżeli więc uwzględniamy wpływ metafizyki Spinozy na Goethego, oraz wpływ Platona, Hegla, Schellinga, Schopenhauera na całe grupy poetów i artystów, to nie widzę racji, żebyśmy mieli prawo nie uwzględnić wpływu metafizyki Słowackiego na twórczość — Słowackiego.

Każde dzieło szerszego pokroju, każda wielka synteza poetycka rozwinięta na tle filozoficznem, religijnem, społecznem, czy historycznem wymaga komentarzy i wyjaśnień, gdyż jest zbyt bogata

i skoncentrowana, żeby ją można było ogarnąć jednym rzutem oka. Kto chce zrozumieć i ocenić jakieś dzieło dokładnie i wszechstronnie, kto chce wniknąć w intencje autora, ten musi się liczyć z nastrojem duchowym epoki, narodu, oraz samego twórcy w chwili tworzenia.

A jeżeli zdarzy się przypadkiem, że poeta sam zostawia w swojej korespondencji, czy innych pismach, wyraźne i szczere wskazówki, jak należy pojmować jego zamiary i dążenia artystyczne, to lekceważyć tych danych poprostu nie wolno! *).

---

*) Jeden z krytyków warszawskich, oceniając życzliwie pierwszą (1902) edycję niniejszej książki, wyraził się jednak, że wyjaśnianie „Króla-Ducha“ przy pomocy mistycznych doktryn Słowackiego do niczego nie doprowadzi, bo „bredni nie można tłomaczyć bredniami“. Nie odpowiedziałem nic na to, pozostawiając sprawę czasowi, zwłaszcza, że, jako autor kilkunastu artykułów, oraz książki, gdzie dotykałem kwestji, związanych z mistycyzmem, mam w pewnych kołach opińję mistyka. Tymczasem ludzie zupełnie wolni od podejrzeń o mistyczne skłonności doszli do tegoż samego wniosku co i ja. Tak np. prof. Tarnowski powiada wprawdzie, że pisma mistyczne Słowackiego „nie dowiodą, że myśl Słow. była jasna i że pojęcia jego były prawdziwe“, ale przyznaje, że „pozwolą one istotnie odgadywać, miarkować, czasem prawie domyślać się, co Słowacki myślał, jaki był skład jego w tym czasie pojęć filozoficznych, moralnych, po części i religijnych“ (Historja literat. polskiej. V. 460). Prof. Tretiak idzie jeszcze dalej i, powołując się na moje zdanie, że mistyczna epopea

Tylko biorąc pod uwagę mistyczny pogląd autora „Króla - Ducha“ na historje, zdołamy odnaleźć właściwą miarę dla tej gigantycznej epopei, w której poeta, poza zewnętrznymi, dostępnymi dla obserwacji fenomenami dziejowymi i psychicznymi, szukał motywów głębszych, ukrytych przed okiem ludzkiem.

---

o „Królu-Duchu“ „tylko w świetle filozofji Słowackiego dokładnie zrozumiana i oceniona być może“, nazywa tę uwagę „do pewnego stopnia słuszną“, czyniąc tylko zastrzeżenie, że światło filozofji Słow. nie przyda się na nic tam, gdzie panuje niepodzielnie fantazja poety, kierująca się już nie filozofją, ale estetycznemi upodobaniami“. Swoją drogą prof. Tretiak posługuje się sam mistycznemi pismami Słowackiego w celu wyjaśnienia idei przewodniej „Króla-Ducha“, starając się tylko przy sposobności wykazać sprzeczności w jakie rzekomo wpadał „filozof“, z chwilą kiedy oblekał swoją doktrynę w kształty artystyczne. W rezultacie jednak dochodzi prof. Tretiak do wniosku, że, bądź, co bądź, „Król-Duch“ jest najwspanialszym, najszczerszym, najoryginalniejszym utworem Słowackiego. („Jul. Słow.“ tom II str. 482, 485, 489. 1904). Prof. Bronisław Chlebowski pisze: „Dla potomności „Genezis z Ducha“ będzie miała znaczenie głównie, jako klucz do zrozumienia całego szeregu wspaniałych utworów z ostatnich lat życia poety, a przytem jako jeden z najciekawszych i najpodnioślejszych pojawów w rozwoju mesjanizmu polskiego“. Wiek XIX, sto lat myśli polskiej tom IV str. 223, rok 1908). Jan Gwalbert Pawlikowski zaś uważa zgłębienie filozofji mistycznej Słowackiego za niezbędną podstawę do badań i zrozmienia „Króla-Ducha“ i wydaje w r. 1909 ol-

Czy te motywy odnalazł—to kwestja bez znaczenia wobec faktu, że poeta w i e r z y ł, iż je odnalazł, albo raczej „odczuł we własnym duchu“.

Wskutek tego objektywna strona historji i psychologji, o którą dbają przedewszystkiem uczeni, zeszła u Słowackiego na plan dalszy. Czynniki rasowe i klimatyczne, forma rządu, ustrój społeczny, stosunki z innymi narodami i t. p., słowem wszystko to, na czem naukowa psychologja dziejów opiera swoje badania i wnioski, uwzględnił Słowacki o tyle tylko, o ile dostrzegał w tych zjawiskach działanie siły wyższej, pozaświatowej.

Patrząc na fenomeny życiowe, jako na znikome i zmieniające się ciągle formy niezmiennej, trwałej i wiecznej potęgi, widział poeta w dziejach narodu jedną tylko z olbrzymich fal ewolucji powszechnej, jeden z symbolów wewnętrznej pracy

---

brzymie i gruntowne dzieło o 500 przeszło stronicach nazwane skromnie: „studjów nad Królem-Duchem część pierwsza“, a poświęcone analizie mistyki Słowackiego. Do tego można dodać cały szereg prac mniejszych rozmiarami, ale opartych również na zasadzie łączności pomiędzy pismami teoretycznemi a utworami poetyckimi Słowackiego z epoki mistycyzmu. Zresztą sam sposób traktowania poglądów mistycznych Słowackiego oraz „Zborowskiego i Króla-Ducha“ uległ gruntownej zmianie. Wszyscy niemal badacze lat ostatnich, analizują te dzieła z należnym szacunkiem i powagą, bez względu na to, czy sympatyzują z ich duchem, czy też zachowują się krytycznie. Z poza objektywnego chłodu, jakim starał się owiać swoją pracę J. Gw. Pawlikowski przebija—podziw.

ducha, dążącego do wyzwolenia „globu“ z pęt cielesności.

Z tego wynika, że zamysłem poety nie było objektywne przedstawienie „historji i psychologji ducha narodowego“, lecz zobrazowanie w sposób subjektywno-symboliczny działania sił transcendentnych, mistycznych, popychających cały wszechświat, a więc i pojedyńcze narody naprzód — ku „celom finalnym“.

Ponieważ sił tych, jako istniejących i działających po za przestrzenią, i czasem, nie podobna badać ani zmysłami, ani rozumem, a można je odczuć tylko sercem i wiarą, więc poeta, pragnąc nas do tego odpowiednio nastroić, kreśli szereg symbolów sugiestyjnych, które, pobudzając nasze uczucie i wyobraźnię, otwierają przed niemi nieokreślone, ale rozległe horyzonty mistyczne...

Patrząc na „Króla-Ducha“, nie jako na rymowaną historjozofję, lecz jako na poemat nastrojowo-symboliczny, stawiamy to dzieło na właściwym gruncie.

Wszystkie faktyczne niedokładności, opuszczenia i przeskoki przestają nas razić, gdyż nie mamy prawa uważać ich za mimowolne błędy, lecz za

naturalną konsekwencję stanowiska i sposobu, w jaki poeta swój przedmiot traktuje *).

Prawda, że, przystępując do pisania „Króla-Ducha“, Słowacki pragnął rozwiązać bolesną za-

---

*) Jednym z najpoważniejszych zarzutów, jaki ze stanowiska historycznego można zrobić poematowi, jest pominięcie Bolesława Chrobrego, który przecież odegrał w dziejach narodu rolę epokową. Poeta jednak pomija Bolesława z zupełną świadomością, gdyż widzi w nim wcielenie ducha, którego istoty nie można jeszcze odsłonić światu:

I w małej dziecinie
Przyszedł ktoś wielki, lecz w wielkiej zasłonie;
Tej nie odejmę, aż świat się rozwinie
I zacznie jasno czytać w świata łonie.

I w alabastrach ciał i serc rubinie,
Widząc tę światłość, co jest na Syjonie,
A którą wszelka natura podchmurna
Świeci—jak lampą świecąca się urna.

Kto jest ów wielki, a tajemniczy duch?

Co do tego, wolno robić tylko, mniej lub więcej, prawdopodobne przypuszczenia. Może to duch, mający się wcielić w przyszłości w Napoleona, albo Towiańskiego? Nie jest też rzeczą absolutnie niemożliwą, że Słowacki, który, jak wiadomo, siebie utożsamiał z jaźnią „Króla-Ducha“ — wcielającego się po kolei w Popiela, Mieczysława I, Bolesława Śmiałego—chciał ducha Bolesława Chrobrego utożsamić z duchem Mickiewicza, jako drugiego wieszcza i przewodnika. W epoce, kiedy powyższa strofa powstała, Słowacki, zapomniawszy wszelkich dawnych uraz, czcił swego rywala bardzo wysoko. Kto wie, czy i śpiewak Zorjan,

gadkę upadku ojczyzny, niepokojącą całe owoczesne pokolenie poetów i filozofów, do rozwiązania tej zagadki jednak dążył nie drogą analizy faktów rzeczywistych, lecz drogą kosmiczno-metafizycznej spekulacji.

---

wcielony później w Piasta, nie odsłoniłby się przy końcu poematu, jako który z wybitnych romantyków naszych (1904). Pisząc te słowa w pierwszych edycjach książki wyraziłem tylko nieśmiałe i mgliste przypuszczenie. Potem, rozczytując się w tekście „Króla-Ducha", doszedłem do przekonania, że, obok głównego bohatera epopei, w którego—symbolistycznie, czy dosłownie, mniejsza o to — wcielił Słowacki swoją jaźń własną—przewija się tam cały szereg duchów inkarnowanych w różne postacie ale związanych z osobami zajmującemi w narodzie polskim stanowisko wybitne. Jeżeli trudno dowieść z całą stanowczością, że Bolesław Chrobry jest identyczny z Mickiewiczem, to dużo argumentów przemawia na korzyść hypotezy, że w postać Ś-go Stanisława wcielił poeta mickiewiczowskiego ducha. Rozebrałem tę kwestję szczegółowo w osobnej rozprawie p. t. „Król-Duch czy Królowie-Duchy" (Warszawa 1910 wydawnictwo Sfinksa). Argumentów podanych tam powtarzać obecnie nie widzę potrzeby, zwrócę tylko uwagę, że niezależnie odemnie analogiczne hypotezy postawiło kilku innych badaczy (Dr. J. Kleiner „Król-Duch, zasadnicze pierwiastki treści i ich ewolucji w twórczości Słowackiego" w zbiorze „Studja o Słowackim (1910). Następnie Gustaw Doborzyński w rozprawie „Zorjan i Oda" („Przegląd narodowy" (1909). Ks. Emil Kantak w rozprawie „Postaci w dziełach Słowackiego z ostatniego okresu". (Dziennik Poznański dodatek, Literatura i Sztuka (1909). Artur Górski w swoim „Monsalwacie" (1907) zwrócił uwagę na tożsamość ducha Jagiełły z duchem Mickiewi-

Dzięki temu, punkt ciężkości kwestji przeniósł się ze świata zmysłowego w świat nadzmysłowy i, zamiast objektywnej syntezy historyczno-psychologicznej, dał nam poeta syntezę subjektywno-symboliczną.

---

cza w „Zawiszy Czarnym“, przypuszczając, że w pomysłach poety autor „Dziadów“ mógł wejść do „Króla-Ducha“, jako jedna z kolumn żywota. Podobnie, co do postaci niewieścich i ich gienetycznego związku pomiędzy sobą, oraz rzeczywistością pojawiło się kilka mniej lub więcej, prawdopodobnych hypotez. Bądź co bądź, nie ulega wątpliwości, że wspominając o duchu Bolesława Chrobrego bardzo krótko, uczynił to poeta z całą świadomością, pragnąc do niego powrócić w dalszych rapsodach epopei. Początkowo poeta chciał życie i panowanie Bolesława Chrobrego opisać zaraz po panowaniu Mieczysława, gdyż rozpoczął rapsod osobny, poświęcony temu przedmiotowi. Później jednak zmienił plan i rozpoczęty fragment odrzucił, zastępując go kilkoma strofami o narodzinach Bolesława. Wogóle, jeżeli rozpatrzymy uważnie stosunek szczegółów do całości w „KróluD-uchu“, to dostrzeżemy zadziwiającą jednolitość i konsekwencję budowy architektonicznej poematu. Wobec tego trudno pojąć, jak krytyk tej miary, co prof. Spasowicz mógł w swojej mowie w Miłosławiu nazwać „Króla-Ducha“ utworem „zrodzonym w chaotycznym umyśle poety“. Śmiem twierdzić, że mało jest na świecie poematów tak logicznych i konsekwentnych wewnętrznie, pomimo mistyczno - podmiotowego nastroju.

Że poeta wyszedł z założenia, odbiegającego daleko od znanych i utartych pojęć, to prawda, ale to nie świadczy bynajmniej o chaotyczności, lecz co najwyżej o niezależności i oryginalności umysłu Słowackiego.

Gdybyśmy chcieli oceniać logiczność poematów mniej-

Czy poemat stracił na tem?

Bynajmniej.

„Król - Duch“ jest w swoim rodzaju rzeczą równie doskonałą, jak „Pan Tadeusz“ w swoim.

---

szą lub większą fantastycznością tematu, w cóżby się obróciły dzieła Dantego, Tassa, Miltona, Shelley'a.

Nie punkt wyjścia, lecz konsekwentne wyprowadzenie z niego akcji i charakterów, oraz utrzymanie całości w odpowiednim—ziemskim, czy nadziemskim, wszystko jedno — nastroju i tonie, decyduje o wewnętrznej logice, lub chaotyczności utworu. A pod tym względem „Król-Duch“ jest bez zarzutu. Trzeba go jednak przeczytać nietylko z uwagą, lecz i—bez uprzedzeń.

Najbardziej podmiotowy pogląd na świat może być a nawet zwykle bywa, jednolitszym i logiczniejszym formalnie od teorji, opartych na sumiennem badaniu praw i fenomenów objektywnych.

Wielkim systemom metafizycznym można zarzucić brak prawdy przedmiotowej, oraz dowolność podstaw, na których się opierają, ale niepodobna odmawiać wewnętrznej logiki i jednolitości. Metafizyk może dać fałszywe odzwierciadlenie rzeczywistości, której nie zna, ale daje prawdziwy i jasny obraz stanu własnej duszy, który zna i odczuwa bezpośrednio.

Słowacki był także metafizykiem i, jak sam prof. Spasowicz napisał przed laty: miał w porównaniu z Mickiewiczem pogląd na świat daleko szerszy, śmielszy i bardziej niezależny. Posiadał własną religję i w gruncie rzeczy był panteistą i to oryginalnym“. („Dzieje literatury polskiej“, 1885, str. 425).

Panteistyczny pogląd na świat może być fałszywy, to

Zarzut, że obu tych epopei nie można zestawiać ze sobą dlatego, iż „Pan Tadeusz“ jest skończoną całością, a „Król-Duch“ fragmentem — nie wytrzymuje krytyki, gdyż fragment — to pojęcie bardzo względne. Zapewne jakiegoś kawałka ręki albo torsu nie można porównywać z posągiem, pojedyncze jednak, a wykończone części olbrzymiej grupy dadzą się zupełnie legalnie zestawić z samoistnymi posągami.

Wiele najsławniejszych rzeźb Michała Anioła — a między innemi wspaniały „Mojżesz“ — to tylko fragmenty kolosalnych kompozycji, które poczęła wulkaniczna wyobraźnia, a których nie zdążyła wykuć w marmurze, skrępowana czasem i przestrzenią, ręka artysty...

Podobnie rzecz się ma i z „Królem-Duchem“. To nie fragment posągu, lecz fragment gigantycznej grupy; to nie urywek epopei, lecz zbiór po-

---

prawda, ale czyż musi być koniecznie owocem „chaotycznego umysłu?“

Profesor Spasowicz bynajmniej tego w swojej pięknej historji literatury nie twierdził, a nawet jak widzimy z przytoczonej wyzej cytaty, wyrażał się o filozofji Słowackiego z uznaniem i sympatją stawiał ją nawet wyżej, niż filozofję Mickiewicza, przyznając poglądom autora „Króla-Ducha“ śmiałość, szerokość, oryginalność, niezależność.

Dlaczego później starał się twórcę tych poglądów zdyskredytować, zowiąc umysłem chaotycznym?—nie wiem.

tężnych ogniw cyklu, złożonego z samoistnych, choć związanych ze sobą ideowo eposów. Każdy rapsod „Króla-Ducha“ to całość, którą można zestawiać z innymi poematami.

Gdyby Wagner zdążył napisać tylko jedno lub dwa ogniwa swojej tetralogji, to czyż niewolno by było porównywać tych utworów z innemi operami?

Norwid, który znał tylko pierwszy rapsod „Króla-Ducha“, nie wahał się jednak postawić go na jednym poziomie z epopeami wszechświatowego znaczenia. A my przecież znamy 4 całe skończone rapsody i początek piątego! Czyż wobec tego można traktować „Króla-Ducha“, jako zbiór strzępów niewcielonego w formy artystyczne pomysłu? Chyba nie. Fragment fragmentowi nierówny...

Słowacki, pisząc swój najpotężniejszy utwór, pozostał wierny naturze swego gieńjuszu, który, jak wiemy, wypowiadał się z największą siłą w rozlewno-muzycznych symfońjach.

Ponieważ przewaga rozlewności nad plastyką pociąga zawsze za sobą pewną niejasność wyrazu, więc i „Król - Duch“ nie należy do utworów tak przejrzystych, jak „Iljada“, lub „Pan Tadeusz“, chociaż nie jest bynajmniej ciemniejszy od „Boskiej Komedji“ i innych pokrewnych dzieł sztuki.

Niejasność „Króla-Ducha“ — którą się zresztą

tendencyjnie przesadza — nie jest bynajmniej wynikiem niemocy artystycznej, lecz naturalną cechą danego typu twórczości.

Są rzeczy tak olbrzymie i wzniosłe, wystrzelające tak wysoko nad poziom naszego umysłu, że mówić o nich w sposób zbyt określony nie podobna bez popadnięcia w trywjalność i płytkość. Zbytnia, że tak powiemy, „poufałość“ z potęgami transcendentnemi może obudzić śmiech, nie grozę.

Bóg, absolut, dusza, nieśmiertelność, wieczność, nieskończoność — są to bezdenne przepaści; kto więc sili się na to, żeby pokazać nam ich niezbadane i niezgłębione dno, ten popełnia błąd logiczny, jeżeli jest myślicielem, a nietakt estetyczny — jeżeli jest artystą.

A ponieważ Słowacki był artystą nad artystami, czuł więc doskonale, że o wielkich tajemnicach bytu należy się wyrażać w sposób tajemniczy, że należy budzić w czytelniku tylko odpowiedni nastrój, pozostawiając resztę jego własnej pracy wewnętrznej *).

---

*) Ruskin uważa pewną „wstrzemięźliwość“ wyrazu za cechę wielkiej sztuki, w której odkrywa się „nieoczekiwaną prawdę drogą powolnego szukania jej, gdyż jest ona rozmyślnie ukryta i szczelnie zamknięta, aby nie można jej było wydostać przed wykuciem klucza w ogniu swej własnej duszy. A to ukrywanie jej znaczenia jest nieustanne i z rozwagą przeprowadzane przez wielkich poe-

Potwierdza to charakterystyczny ustęp ze słynnej przedmowy do II Rapsodu „Króla-Ducha“:

„Wyraźniejsze tych rzeczy wypowiedzenie wzbronione zostało dotąd poecie, pod trwogą Boga zostającemu.

„Trudu doznasz, czytając niniejsze poema, a walkę będziesz musiał odbyć, duchu czytelnika, z duchem poety...

„Jeśliś leniwy, dzieło odrzucisz“.

Poeta wiedział więc doskonale, że w danym wypadku nie mógł mówić wszystkiego jasno i prosto i że musiał liczyć na dobrą wolę, oraz współdźwięczność serca i umysłu czytelników.

Ale niejasność nie tkwi bynajmniej w zewnętrznej, lecz głównie w wewnętrznej, ukrytej, że tak powiemy, treści poematu.

---

tów. Pindar mówi o sobie samym: wiele tkwi strzał w mym kołczanie pełnych wymowy dla mędrca, które dla innych wymagają interpretacji“. („Królowa powietrza“ przekład W. Szukiewicza, str. 29). Cyprjan Norwid w cytowanej poprzednio broszurze powiada o „Królu - Duchu“ „Ktokolwiek też życzy sobie czytać poemat ten tak jasno, jak się czytają dzienniki — ten celu swego nie otrzyma. Każdy też czytelnik, obznajmiony z historjozofją mytów zrozumie, że gdyby w toku epopei, mającej za bohatera „ja“ było więcej ładu— epopea ta byłaby raczej systematem filozofji dziejów“.

Kto nie chce zgłębiać owej treści wewnętrznej, dla tego ,.Król-Duch“ będzie przecudowną baśnią fantastyczną, pełną oryginalnych sytuacji i barwnych obrazów, baśnią, która nawet ,,leniwemu“ czytelnikowi dostarczy wielkiej sumy wrażeń estetycznych.

,,Trud“ i ,,walka z duchem poety“ rozpoczyna się dopiero wtedy, kiedy zapragniemy wniknąć do serca zmysłowych form, w które wieszcz ujął swoje uczucia i myśli; kiedy zechcemy zrozumieć symboliczne znaczenie epopei.

Pewna historyczno-legiendowa kategorja symbolów, jak np. postaci, uosabiające walkę pogaństwa z chrystjanizmem, tłomaczy się dość jasno. Tam jednak, gdzie poeta potrąci skrzydłem wyobraźni o sferę ,,niepoznawalnego“, symbolika, z natury rzeczy, staje się bardziej zawiłą i trudną, a często wprost niepodobną do przekładu na język zwykły.

Ale to nie osłabia bynajmniej wrażenia.

Najwiekszy gieńjusz, mówiąc o rzeczach transcendentnych, nie może przekroczyć pewnej granicy, ale może się do niej zbliżyć; nie może zerwać zasłony z oblicza sfinksa, ale może uchylić jej rąbek; nie może pokazać nam światła nadzmysłowego, ale może wzbudzić wiarę w jego istnienie.

Zdarza się to wtedy tylko, kiedy poeta głęboko wierzy i czuje i kiedy rozporządza takimi środ-

kami ekspresji, że zdoła wywołać w czytelniku uczucia podobne do tych, jakich sam doznaje.

Otóż Słowacki posiadał te wszystkie warunki: był mistykiem głębokim i szczerym, był artystą potężnym i subtelnym.

Dlatego też z „niejasnych" rzekomo symbolów jego wieje tchnienie nieskończoności...

Czuć, że źródło, z którego lały się potężne fale barw i tonów, te długie korowody postaci i lśniące girlandy obrazów, zasilane było nie przez mętne dopływy zaskórne, lecz ssało swój kryształowo-czysty pokarm wprost z piersi chmur podniebnych, brzemiennych gromem i błyskawicami... Poeta wiedział doskonale, że, nastrajając lutnię na ton tak wysoki, nie zdoła zająć i zachwycić wszystkich i że tylko wyjątkowe natury odczują głębię jego symboliki, która większości czytelników wyda się tak „próżną", jak próżnymi" wydają im się błękity niebios:

O! wy, którzy się nigdy nie spotkacie
    Z prawdziwą twarzą waszego tu stróża;
Dla których żywot widzialny jest—w chacie,
    A Bóg w błękitach próżnych się zanurza;
Dla was—są próżne tych czynów postacie,
    Dla innych... ducha ton i straszna burza,
Owiewająca moją pieśń żałobną,
Z twarzy do innych rapsodów podobną.

Jak słuchacz niemuzykalny gotów jest uznać symfonję Beethovena za chaos dźwięków, nie posiadających treści duchowej, tak czytelnik inteli-

gientny, ale pozbawiony zmysłu mistycznego, nie dostrzeże w symbolach „Króla-Ducha“ nic więcej, ponad bogaty zbiór kunsztownych metafor i wyszukanych rymów...

Inni znowu, przerażeni wirem natchnienia, które, bądź co bądź, działa na ich duszę, wołają z T. T. Jeżem: w osłupieniu przypatrujemy się nadczłowieczym wzlotom, kręgom i zatokom autora „Genezis z Ducha“, atoli iść za nim nie możemy, prowadzi nas bowiem w zaświaty, na wyżyny tak zawrotne, że wolimy pozostać na padole...“

To szczere wyznanie duszy silnej, ale prostej, inteligiencji dużej, ale obracającej się w odmiennej sferze pojęć i wyobrażeń, nie przynosi ujmy ani Jeżowi, ani Słowackiemu. Powieściopisarz realista nie może współczuć z ultra subjektywnym marzycielem i fantastą, ale, dzięki wrodzonemu instynktowi artystycznemu, nie może też zaprzeczyć, że w dziełach wielkiego romantyka naszego tkwi coś niezwykłego i godnego podziwu.

O ileż wyżej stoi Jeż od tych, którzy bez ceceremońji mianują „Króla-Ducha“ i pokrewne mu utwory—stekiem mętnych „bredni“!

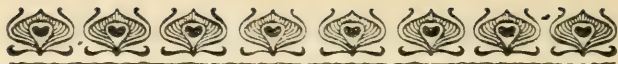
Taki sąd, o ile nie jest pozą, musi być wynikiem jakiegoś daltonizmu estetycżnego, którego najsubtelniejsze argumenty krytyczne zwalczyć nie zdołają *).

---

*) Słowacki wniósł rzeczywiście do poezji polskiej wiele czynników intensywnych, przedtem prawie nieznа-

nych, i dlatego przez czas długi uważany był za zjawisko „nieswojskie“. Kwestji tej poświęciłem specjalną rozprawę p. t. „Wzniosłość u Słowackiego“ (w zbiorze „Twórczość i Twórcy“). Jak wiadomo wzniosłość i inne żywioły intensywne nie dające się wtłoczyć w kanon harmonijnego piękna, odgrywają w poezji nowoczesnej rolę naczelną i nadają jej specjalny charakter. I poezja Słowackiego i sztuka nowoczesna buja najczęściej w regjonach, gdzie miara dostępna dla wszystkich traci swój walor. Piękno właściwe nie zajmuje tutaj stanowiska dominującego, ustępując miejsca innym mniej zrównoważonym i wdzięcznym, ale za to energiczniejszym, ostrzejszym elementom estetycznym. Por. wywody Lippsa o „wzniosłości“ w jego „Grundlegung der Aesthetik“ (1903), rozdziały: „Das negativ Erhabene (str. 535—537), Bezehung des Negativen zum Positiven im Erhabenen (537—8)), Die „Grenzenlosigkeit“ des Erhabenen 542—545) Formlosigkeit des Erhabenen etc., oraz Ribota „Psychologję uczuć“, Lucjana Bray'a Du Beau (1903) i Groossa „Der aesthetische Genus“ (1902) str. 18, 19, 229). Pierwszym który zwrócił uwagę na „wzniosłość“ (górność, szczytność), jako odrębną karegorję wzruszenia estetycznego był Burke w dziele p. t. A philosophical Inquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and the Beutiful (1756). Sprawą tą zajmował się również i Kant w „Kritik der Urtheilskraft w księdze II i „Analytik des Erhabenen“.





KSIĘGA ÓSMA.
INDYWIDUALIZM. SŁOWACKI I NIETZSCHE.

I.

INDYWIDUALIZM I PANTEIZM. UNIWERSALIZOWANIE INDYWIDUALNOŚCI. TEORJE SŁOWACKIEGO. FILOZOFJA NIETZSCHEGO. NIETZSCHE I SŁOWACKI. POKREWIEŃSTWO FORMY. RÓŻNICA TREŚCI. „NADLUDZIE“ SŁOWACKIEGO I „NADCZŁOWIEK“ NIETZSCHEGO. CHARAKTER EWOLUCJI U NIETZSCHEGO I U SŁOWACKIEGO.

Obok mistycyzmu z podkładem monistyczno-panteistycznym, tkwi w umysłowości, a zwłaszcza w sztuce dzisiejszej drugi pierwiastek, a mianowicie indywidualizm, t. j. dążność do uważania jednostki za główne ognisko istnienia, za jedyną rzeczywistość, a co za tem idzie i za miarę wszechrzeczy.

Oba te prądy zdają się wyłączać wzajemnie, gdyż, jak wiadomo, panteizm przenosi punkt ciężkości świata z jednostki na ogół i uważa indywiduum za pewną fazę ewolucyjną, za fenomen przejściowy, który, prędzej czy później, przeminie,

roztapiając się w niezmierzonym oceanie wszechbytu.

Otóż pomimo, że logicznie trudno zgodzić panteistyczny uniwersalizm z indywidualizmem, gieneracja artystów dzisiejszych osiąga jednak syntezę tych dwuch sprzecznych żywiołów, przedewszystkiem na gruncie uczucia i wyobraźni. Jeżeli zaś idzie o teoretyczne uzasadnienie tej syntezy, to estetycy szkoły najnowszej dochodzą do tego na drodze rozumowania, które da się sprowadzić do następujących punktów:

Świat widzialny, dostępny do zmysłów, jest tylko w y o b r a ż e n i e m, stworzonem przez ducha indywidualnego, którego treść wewnętrzna jest jednaka z bezwzględną istotą bytu, z absolutem, ukrytym, ale obecnym poza wszystkiemi złudnemi zjawiskami. Duch indywidualny więc, jako emanacja absolutu, jest i twórcą i duszą świata objektywnego; jest sam poniekąd identyczny z absolutem *), gdyż może na drodze intuicyjnej wniknąć

---

*) Sztuka jest absolutem, bo jest odbiciem a b s o l u t u duszy. (Przybyszewski, „Na drogach duszy“ wyd. II). Według Ch Morice'a sztuka rodzi się w chwili, gdy dusza wyzwala się ze wszystkich pęt doczesnych i zapuszcza w swoje własne głębie. W tym stanie wyjątkowym wolności i samotności „słyszy ona Boga“ i odczuwa nieograniczoną potęgę, będącą odbiciem nieskończoności. Wtedy dusza zdobywa pewność swej własnej wieczności i świadomości tego, że narodziny i śmierć nie istnieją, oraz że życie rze-

w istotę wszechrzeczy i odsłonić nam jej tajniki w dziełach sztuki, które są „objawieniem istoty rzeczy w materjalnej formie, manifestacją nieskończoności w skończoności“.

Przesmycki nazywa to „uniwersalizowaniem indywidualności“ *), wyznaczając sztuce rolę „Pośre-

---

czywiste polega na tem, aby stać się jednym z świadomych centrów nieskończonej wibracji“. (Litter. de tout à l'heure 1889).

*) Treścią poezji musi być zawsze to, co istnieje rzeczywiście, to jest nierozerwalna całość i jedność bytu, która jest nieskończonością, nie zaś pojedyńcze, oderwane od całości zjawiska, czy wrażenia, które, jako nie istniejące w tem oderwaniu, złudzeniem są próżnem. Do nieskończoności prowadzi i dróg nieskończoność: Goethe idzie przez pogodną a potężną myśli harmonję; Hugo przez antytetyczne dysputy z sobą, Baudelaire przez bezwzględne władanie nad wizją, Verhaeren, Kasprowicz lub Przybyszewski, dając się porywać jej, Alfred de Vigny przez cichą, lecz świadomą kontemplację, Novalis lub Verhaeren przez mistyczne poddanie się. Miejsca na wszystkie indywidualizmy aż nadto; spokój czy paroksystyczność, moc czy łagodność, świadoma pewność, czy wrażliwe nieokiełznanie, temperament, który unosi, czy panowanie nad twórczością—wszystko jest dobre, byle sięgało w głąb, byle docierało do istody bytu, byle mówiąc filozoficznie: uniwersalizowało indywidualność. Wizja rzeczy, jakiemi one są w sobie, t. j. w stałym związku ze wszystkością i magiczne oddanie, wcielenie tej wizji, znalezienie dla niej jedynie odpowiedniej formy — oto warunki prawdziwego dzieła sztuki“. Chimtra“, nr. 1. 1901.

dniczki pomiędzy indywidualnością i Absolutem"

Otóż panteizm Słowackiego posiada te same cechy: indywidualność w nim nie ginie bez śladu, ale wysuwa się na plan pierwszy. Jaźń ludzka, aczkolwiek z Boga wypływa, jest wieczną i nieśmiertelną, i ona to właściwie stworzyła świat widzialny, żądając „kształtów".

W „Gienezis z Ducha" czytamy:

„Na skałach oceanowych postawiłeś mnie, Boże abym przypomniał wiekowe dzieje ducha mojego, a jam się nagle uczuł w przeszłości Nieśmiertelnym Synem Bożym, stwórcą widzialności.

„Albowiem Duch mój przed początkiem stworzenia był w Słowie, a Słowo było w Tobie— a jam był w Słowie *).

„A my, Duchy Słowa, zażądaliśmy kształtów, i natychmiast widzialnymi uczyniłeś nas, Panie, pozwoliwszy, iżeśmy sami z siebie, z woli naszej i z miłości naszej, wywiedli pierwsze kształty i stanęli przed Tobą zjawieni.

---

*) U Kasprowicza czytamy:

On był i myśmy byli przed początkiem—
Niech imię Jego będzie pochwalone!
Razem z gwiazdami byliśmy i słońcem,
zanim się gwiazdy i słońce
jęły rozbijać w swych kołach,
zanim się stało to, co się pożera.

(„Moja pieśń wieczorna").

„Duchy więc, które wybrały za formę światło, odłączyłeś od duchów, które obrały objawienie się w ciemności, i tamte na słońcach i gwiazdach, a te na ziemiach i księżycach rozpoczęły pracę form, z której Ty, Panie, odbierasz ciągle ostateczny wyrób miłości, dla której wszystko jest stworzone, przez którą wszystko się rodzi".

Za zezwoleniem bożem więc, ale z własnej woli i samej siebie jaźń duchowa „wywiodła pierwsze kształty", czyli stworzyła świat i rozpoczęła na nim „pracę form" *).

---

*) „W Samuelu Zborowskim" (Akt I) Heljon-Słowacki woła w ekstazie, przypominając sobie etapy ciężkiej pracy globowej:

Gdy duch przez pierwsze męczeństwo
Natury się do Boga przedzierał
Gdy łono ziemi otwierał
I z ogniami rzucał skały

. . . .

Widziałem tęczę na niebie
Twojego ze mną przymierza...
A ty teraz chcesz pacierza?
Pacierz mój—trzaskaniem skał,
Pacierz mój—to piorun chmur
Pacierz mój—wulkanem stał,
Płomieniem stał na szczycie gór

. . . .

Świat wezmę, ręką rozrobię,
Na różne kształty rozdrobię

. . . .

I pokażę ci moc twórczą

W liście do matki (z d. 15 paźdz. 1845) poeta wygłasza ten pogląd jeszcze wyraźniej:

„Są dnie — pisze — że w ciągłem jestem upojeniu, w ciągłej niby harmońji z całem stworzeniem — drzewa mi się tłomaczą z tajemnic swoich — jagody usprawiedliwiają ze swoich własności — kwiaty za swoją piękność memu duchowi dziękują — a wszystko gada dziwnym, nowym językiem rzeczy, które zapewne nieprędko inni ludzie posłyszą".

Dlaczego inni ludzie nieprędko posłyszą to, co słyszy poeta?

Dlatego, że chociaż wszystkie indywidua wypłynęły z łona bożego, nie wszystkie jednak wykonały jednakową sumę pracy wewnętrznej, nie wszystkie przebiegły jednakową drogę powrotną, nie wszystkie w równym stopniu zbliżyły się do źródła, z którego przed wiekami dobrowolnie wyszły, nie wszystkie więc mogą widzieć i słyszeć to, co się dzieje po za zasłoną zmysłowych objawów.

W każdej doktrynie ewolucyjnej, czy ją postawimy na gruncie brutalnego materjalizmu, czy mistycznego panteizmu, tkwi pierwiastek arystokratyczny.

Tak przemawia do Boga identyczny z nim treścią i świadomy własnej potęgi — twórczej: „wieczny rewolucjonista, pod męką ciał—leżący duch".

Jeżeli wszystko ciągle się zmienia i doskonali, to typy, gatunki, indywidua, które zdołały wejść na wyższy szczebel drabiny ewolucyjnej, mają większe przywileje od tworów, co, wlokąc się leniwie, pozostały w tyle.

Wierzyli w to gnostycy, dla których ludzkość rozpadała się na niższych, „psychików“, posiadających duszę, i wyższych, „pneumatyków“, obdarzonych duchem; wierzyli w to Hindowie, którzy hierarchiczny podział na kasty motywowali hierarchją wewnętrznej doskonałości duchowej.

Słowacki, jak i wielu dzisiejszych mistyków, uznaje również hierarchję, ale hierarchję indywidualną, opartą także na różnicy duchowego bogactwa *).

---

*) Toż samo głosi Przybyszewski: „Są jednak ludzie, rzadcy ludzie, dążący ustawicznym powrotem na ziemię do wcielenia ostatniego ideału człowieka: gieńjusza. Są ludzie, przed których oczyma przesuwa się to wszystko, co dusza ich przeżyła, są ludzie, w których daleko potężniej absolutna dusza się uświadamia, aniżeli w innych, ludzie, którzy w niezmiernem pogłębieniu widzą czarowne obrazy i raje nie z tego świata, słyszą melodje i dźwięki, o jakich ludzkie ucho nie śniło, roztopy barw, jakich zwykłe oko dostrzec nie może. Tym rzadkim ludziom dano jest dojrzeć błyski tego zagadkowego bytu, rzeczywistego bytu, dano im jest jednem słowem uświadomić sobie stany duszy, jako absolutu, szeroko poza obrębem tej drobnej jej cząsteczki, którą stanowi nasze świadome Ja“. („Życie“, nr. 6, 1899).

O! jak są r ó ż n e przed prawdy mistrzynią
O r ł y, choć w s z y s t k i e j e d e n h a ł a s c z y n i ą.

Woła w „Królu-Duchu“, a w „Teogonji“ wspomina o sile twórczej, która

jak wulkan gorąca
Wszystko wywraca, łamie, rujnuje — zapala:
I ustaje... i znowu o przyszłość nas trwoży,
I nie odpocznie, aż się f o r m a c i a ł u ł o ż y
P o d ł u g h i e r a r c h j i d u c h a!

Rzecz prosta, że, uznając doniosłość indywidualizmu w teorji, nie mógł poeta być obojętnym na indywidualność własną, która, bądź co bądź, stanowiła punkt wyjścia dla jego metafizycznych spekulacji. Słowacki niejednokrotnie zaznacza swoją odrębność od innych ludzi, wspominając zarazem o bolesnych, ale koniecznych skutkach takiego wyosobnienia z szarej masy. W końcu „Beniowskiego“ czytamy:

Któż nie ma w ziemi miejsca w jakiej trumnie?
Chyba przeklęty, lub nadto w y s o k i,
Podobny smutnej na polu kolumnie,
Co tylko głową gwiazdy i obłoki
Kochała, zawsze wyglądając dumnie,
Chociaż jej siostry upadły w potoki
Cefizu i tam leżą w modrej fali...
Lecz kto tak dumnie żył, czemuż się żali?
Kto mogąc wybrać, wybrał, z a m i a s t d o m u,

Gniazdo na skałach orła. niechaj umie
Spać, gdz źrenice czerwone od gromu,
I słychać jęk szatanów w sosen szumie...
Tak żyłem.

A nie jest to tylko wybuch chwilowego uniesienia. Słowacki rzeczywiście czuł swoją potęgę wewnętrzną i czuł swoje osamotnienie. W początkowych latach żywota swego, kiedy marzył o sławie, której mu świat odmawiał, bolał nad tem; pod koniec jednak, kiedy zdawało mu się, że rozwiązał zagadkę wszechrzeczy i zrozumiał sprzeczności ziemskiego istnienia, uspokoił się i pracował dalej nie dla sławy, ale dla „celów bożych".

To jednak nie zmieniło jego poglądu ani na wszechświatową rolę i znaczenie pierwiastku indywidualnego wogóle, ani na indywidualność własną.

Ponieważ był przedewszystkiem artystą, więc tworząc swój systemat mistyczny, wyznaczył w nim poetom, a więc i sobie samemu, miejsce pierwszorzędne:

Zaprawdę, przez połowę ten, co opowiada,
Dzieli cześć z tym, co czynił. Może się okaże
Nawet w dniu ostatecznym, gdy włożone twarze
Na prochy podgrobowe—przed słońcami staną:
Że pomiędzy śpiewaka sławą i śpiewaną: —
Jeden jest grób i urna—dwuch niema popiołów!...

powiada w „Teogonji".

Jak to należy rozumieć?

Z jednej strony poeta uwydatnia tu mistyczną potęgę sztuki, która do pewnego stopnia równoważy się z czynem, z drugiej—wyraża przypuszczenie, że śpiewak, opiewający sławę bohatera, jest z nim rzeczywiście identyczny, jest jedną i tą samą indywidualnością, gdyż dzięki prawu metempsychozy, dusza bohatera wstępuje zczasem w ciało poety, który opowiada jego dzieje.

Tę oryginalną ideę przeprowadził Słowacki na wielką skalę w ,,Królu - Duchu'', gdzie, utożsamiwszy swoją własną jaźń duchową z szeregiem bohaterów narodowych, opowiadał ich dzieje, jako dzieje swojego ducha, wcielającego się po kolei w różne osoby *).

---

*) Niezmiernie ważnym, nietylko sam przez się, ale i jako uzupełnienie „Króla-Ducha", jest niewykończony dramat Słowackiego „Samuel Zborowski". I w postać Heljona i w postać Lucyfera włożył poeta wiele samego siebie, dotykając zarówno problematów „gienezyjskich", jak i narodowo-patrjotycznych. Prócz tego utwór ten wiąże się ściśle z „Głosem brata Juljusza Słowackiego" (Ed. Gubr. 301—307), z „Listem do księcia A. C(zartoryskiego), podpisanym" „Republikanin z Ducha", z pismem „Do Emigracji o potrzebie idei" oraz z wieloma ustępami w fragmentach i warjantach „Króla-Ducha" i całokształtem doktryny mistycznej Słowackiego. Poeta uważa że Polska, jedyna z narodów, posiadała „wyższą ideę prawdziwą—matkę czynów, któraby w niebo prowadząc ku celom ostatecznym, wskrzesała pył drogi, po której stąpa—a... człowiekowi nie

Wśród tych osób znajduje się jedna tak potężna i niezwykła, ze oddawna zwracała na siebie uwagę komentatorów, którzy nie umieli sobie dać z nią rady.

---

hołdując żadnemu... wszystkich podniesionych w kraj jeden zaprowadziła". (Do Emigr.). Ideą tą jest zbudowanie kraju na wolności ducha ludzkiego z zastrzeżeniem wszystkich z świętych z ducha zaprzeczeń, a która bez zgody duchów trwać w żaden sposób nie mogła". (A. C.). Jest to więc ustrój społeczny oparty na jednomyślności duchowej, świętej, uwzględniający szczere, anielskie „liberum veto, czyli szlachetny, podniosły indywidualizm, działający w imię prawdy, nie interesów materjalnych. Ponieważ w polsce idea „liberum veto" powstała (choć ją skażono przez nadużycie), więc Lucyfer, duch buntowniczy, ale dążący do celów szlachetnych, twierdzi, broniąc Zborowskiego przeciw Zamojskiemu w krainie nadziemskiej, że Polska była niejako krajem wybranym, w którym się skupiały najlepsze duchy świata:

A w jednem ciele znajdziesz męczennika,
Który wyleciał z płomiennego stosu,
Gdzie ciało swoje i kość suchą twardą
Porzucił Katom z powagą i wzgardą.
Drugi ci powie, że ma wielkie prawo
A już duchowych tylko praw posłucha
I zaprzeczenie ci położy z ducha
. . . .
Trzeci—poznasz go po łzach i po jęku,
Z jakiej nieszczęsnej ojczyzny pochodzi,
Gdzie się nie krzewi nic i nic nie rodzi,
Wszystko trzymane pod cielesną ryzą,

Jak się łatwo domyślić, idzie nam o Popiela, w którym jedni widzieli krańcowe ucieleśnienie Bajronowskiej negacji *), inni zaś, jak np. prof. Spasowicz, zestawiają go z niczeańskim „Nadczłowiekiem“, symbolem krańcowego indywidualizmu.

Ponieważ Nietzsche, jak wspominaliśmy wyżej, należy do autorów, którzy wywarli bardzo silny

---

A wielkie duchy same siebie gryzą,
Tęsknią i kują pod formy fortecą,
A gdy wylecą, to do Polski lecą
Odetchnąć jako błękitem sokoły.

Polska więc była dla Słowackiego krajem duchów wysokich i wolnych, gdzie się schodzą — duchy już godne najwyższego tronu—które swój żywot, jako harfę godzą—nie z żadną ciała skruszonego troską—ale z harmońją nieśmiertelną, boską—nie z celem ziemi już, lecz z celem światów...

Takiem było posłannictwo Polski i jej rola wśród innych narodów. Jeżeli z winy duchów niższych zapomniano o tym wielkim historycznym i kosmicznym celu, to należy do niego powrócić i iść dalej—dopóki się nie dotrze „do Jeruzalem niebieskich podwoi“. Bo Polska „była ostatecznym końcem — żywota ducha ludzkiego, mogła tę ziemię jedna wziąć w ramiona—i umiłować i oddać ją słońcem“. Krańcowy, ale czysty, kryształowy indywidualizm tylko mógł zdaniem Słowackiego, doprowadzić ziemię do swiatła, harmońji doskonałości i—Boga.

*) Prof. Zdziechowski. Kwestję tę rozebraliśmy szczegółowo w studjum „Lord Byron i wpływ jego na literaturę polską“. („Swoi i obcy“, wyd. II. str. 306—319).

wpływ na umysłowość i sztukę doby dzisiejszej, musimy więc przyjrzeć się nieco bliżej jego teorjom i dziełom i porównać je z teorjami i dziełami Słowackiego.

Nietzsche był przedewszystkiem filozofem-moralistą i większość prac swoich poświęcił zgłębianiu wartości i gienezy praw etycznych, rządzących ludzkością współczesną.

Pomimo wszelkich wysiłków jednak, aby badaniom swoim nadać charakter objektywny, pomimo „okładów z lodu“, jakimi ostudzał swoje serce, nie mógł powstrzymać na wodzy uczucia, które wybuchało co chwila, przerywając chłodny tok przedmiotowego rozumowania.

Jak moraliści francuscy, w rodzaju La Rochefoucauld'a, sięga Nietzsche skalpelem do głębin duszy i wydobywa na wierzch nagromadzone tam przez ciąg stuleci próchno, ale — i to stanowi oryginalną cechę niemieckiego pisarza — Nietzsche nie jest, jak La Rochefoucauld, chłodnym anatomem i wiwisektorem, lecz sprawia wrażenie ofiarnika, ogarniętego szałem. Wbijając nóż w serce ofiary, nie uśmiecha się sceptycznie, lecz śpiewa hymny na cześć przyszłości, która ma wyrosnąć z gruntu użyźnionego krwią.

Rzeczy, obrabiane dotychczas w sposób analityczno-przedmiotowy, traktował Nietzsche w spo-

sób nawskroś subjektywny, liryczny, nastrojowy. Nie zadawalniając się analizą zasad i wzruszeń moralnych, dążył do syntezy, ale syntezy artystycznej, nie naukowej. Wskutek tego prace Nietzschego, przemawiając nie do rozumu, lecz do uczucia i wyobraźni, wywierają wpływ tak olbrzymi.

Wreszcie, nie mogąc się wypowiedzieć całkowicie w dziełach naukowych, napisał Nietzsche wielki poemat prozą, w którym zawarł syntezę swoich uczuć, poglądów i aspiracji.

Poemat ten, noszący tytuł: „Also sprach Zarathustra, Ein Buch für Alle und für Keinen", należy dzisiaj do najpopularniejszych książek i wycisnął niewątpliwie, i treścią i formą swoją, wyraźne piętno na twórczości artystycznej doby najnowszej.

Jest to dzieło *par excellence* nowoczesne. Treść epiczna rozpływa się tam w nastrojowym liryzmie, który jednak nie zaciera zupełnie rysunku i charakterystyki, zarówno głównego bohatera, jak i figur drugorzędnych.

Dzieje Zarathustry — to obraz ewolucji duchowej samego autora, który przez usta proroka spowiada się ze swoich uczuć, cierpień, zawodów i nadziei, nie w sposób bezpośredni, autobiograficzny, lecz pod osłoną nastrojowych symbolów, metafor i porównań, często zawiłych, niejasnych, paradoksalnych, ale zawsze oryginalnych, żywych i wstrząsających sugiestyjną potęgą wyrazu.

Wogóle forma „Zarathustry“ odznacza się nadzwyczajnem bogactwem, giętkością, siłą i — swobodą.

Nietzsche, podobnie jak Słowacki, jest tyranem i mistrzem swego języka, który pod jego ręką zamienia się w niesłychanie czuły, dźwięczny i wymowny instrument. Dziwaczne na pozór, ale uprawnione artystycznie, bo pełne ekspresji, zwroty i zestawienia wyrazów działają na ucho i umysł czytelnika podniecająco: rozbijając stare, spowszedniałe sploty wyobrażeń i dając początek nowym, nieznanym dotąd i niezwykłym assocjacjom, wywołują efekty nastrojowe nadzwyczajnej potęgi.

Nietzsche stworzył nowy typ prozy rytmicznej, wzorowany na nastrojowym języku biblijnym, ale urobiony odpowiednio do celów i wymagań nowoczesnego ducha, który przesyca cały poemat od pierwszej do ostatniej litery.

Proza „Zarathustry“, jak proza „Anhellego“, uderza swoją muzykalnością: słowa łączą się w zdania, jak tony zlewają się w akordy, a całość sprawia wrażenie symfońji, w której elegijne łkania splatają się w jedną całość z grzmiącemi fanfarami tryumfu i radości.

Nietzsche sam zdaje sobie sprawę z muzykalnego charakteru swojego dzieła:

„Willst du deine purpurne Schwermuth nicht ausweinen, so wirst du singen müssen. Dass ich dich singen hiess, siehe, das war mein Letztes“—

powiada w jednem miejscu. I rzeczywiście „Zarathustra“ jest to raczej śpiew, niż opowiadanie. Postaci wprowadzone tam nie są kopjami rzeczywistości, lecz symbolami marzeń i tęsknot poety, który swoją „purpurową melancholję“ odział w kształty wyłonione z głębin własnego serca, ale kształty wyraźne i wypukłe. To też nie można zaprzeczyć, że autor „Zarathustry“ ma również słuszność, nazywając swoje dzieła „malowanemi myślami“ (Gemalte Gedanken). Najbardziej oderwane pojęcia, najdelikatniejsze drgania uczuć wychodzą z pod jego pióra w barwnych i bogato udrapowanych szatach. Nastrój liryczny kojarzy się u niego z ekspresją plastyczną.

Pod względem formy więc Nietzsche na wielu punktach zbliża się do Słowackiego.

Pochodzi to stąd, że obaj artyści należą do podmiotowego typu artystów. Obraz świata, stworzony przez autora „Zarathustry“, nie jest obrazem objektywnym, lecz przypomina, jak słusznie zauważył Przybyszewski, halucynacje, wywołane przez opjum: wszystko przybiera tam formy gigantyczne. Zarzuty krytyczne stają się klątwami, niezadowolenie zmienia się w nienawiść, tęsknota w rozpacz, nadzieja zaś przybiera formy dotykalne i staje przed oczyma poety, jako żywa postać „Nadczło-

wieka", który, niby Atlas mitologiczny, ma wyrwać swojemi ramionami świat z oceanu pospolitości...

I Słowacki i Nietzsche są szczerzy i wlewają całą duszę w swoje dzieła. Jeżeli pierwszy miał prawo powiedzieć, że „rymu podpory podłożył sercem", to drugi nie skłamał, mówiąc, że pisał „krwią, gdyż krew jest duchem".

I Słowacki i Nietzsche byli indywidualistami, przyznawali bowiem jednostkom, nie masom, rozstrzygający wpływ na rozwój ludzkości.

Żeby też jedna pierś była zrobiona,
Nie podług miary krawca—lecz Fidjasza.

Ten wspaniały okrzyk Słowackiego możnaby postawić, jako dewizę, na czele dzieł Nietzschego, których treść wyrosła z tęsknoty do bohaterstwa i nienawiści do skarłowaciałego społeczeństwa.

Tu jednak kończą się podobieństwa, a zaczynają różnice.

Indywidualistyczna teorja inne przybiera kształty w umyśle polskiego romantyka, a inne w mózgu proroka arystokratycznego radykalizmu.

Poglądy Nietzschego przechodziły przez różne fazy, których szczegółowo rozbierać tutaj nie będziemy. Początkowo, autor „Narodzin Tragiedji",

stojąc na gruncie schopenhauerowskiej metafizyki, oraz pokrewnej z nią estetyki wagnerowskiej, wierzył, że cała natura domaga się i oczekuje od człowieka zbawienia, i że owemi zbawczemi jednostkami, „owymi prawdziwymi ludźmi, co wznieśli się nad zwierzęcość, są filozofowie, artyści i święci".

Teorje Nietzschego z owej epoki posiadały rzeczywiście wiele punktów stycznych z teorjami Słowackiego. Później jednak autor „Zarathustry" zerwał zupełnie z metafizyką i odwołał wszystko, co na cześć wagnerowskich ideałów estetycznych napisał.

Wagnera nazwał „spróchniałym dekadentem" a jego muzykę „odurzającym i szkodliwym narkotykiem"; z filozofji Schopenhauera zatrzymał tylko pojęcie woli, jako głównego motoru psychicznego, negując jednak jej metafizyczno-kosmiczną rolę we wszechświecie.

O przewrocie w swoich poglądach tak opowiada w „Zarathustrze":

„Świat wydawał mi się wtedy snem i poematem Boga; barwnym dymem przed oczyma boskiego malkontenta.

„Zło i dobro, i rozkosz i cierpienie, i ja i ty — wszystko zdawało mi się barwnym dymem przed twórczemi oczyma. Stwórca chciał odwrócić oczy od siebie — i stworzył świat.

„Ach, bracia moi, ten Bóg, którego stworzy-

łem, był ludzkiem dziełem i złudzeniem, podobnie jak wszyscy bogowie.

„Byłoby to dla mnie cierpieniem i męką wierzyć w podobne widma: byłoby męką i poniżeniem.

„Tak mówię do zaświatowców (Hinterweltern) *).

„Cóż pozostało z rozbicia? W co wierzyć należy? W jaźń ludzką.

„Tak to „Ja“ i tego „Ja“ sprzeczności i chaos mówią do nas najrzetelniej o swojem istnieniu; to „Ja“ twórcze, pragnące, nadające wartość wszystkiemu; to „Ja“, które jest miarą i wartością rzeczy“.

W rezultacie doszedł Nietzsche do tego, że zaprzeczył istnieniu wszelkiego, zarówno moralnego, jak i rozumowego porządku we wszechświecie.

„Istnieje tylko przypadek i głupota“, powiada w „Morgenröthe“. Ład astralny, wśród którego żyjemy, jest tylko wyjątkiem, a ten wyjątek, dzięki swej trwałości, umożliwił powstanie wyjątku wyjątków, a mianowicie ładu organicznego, a względnie psychicznego. Poza tem jednak całość wszechświata posiada charakter chaosu, nie w znaczeniu braku konieczności, bo ta istnieje, lecz w znacze-

*) To znaczy tych, co wierzą, że istoty rzeczy należy szukać poza światem zmysłowym.

niu braku porządku, członkowania, formy, piękności i mądrości.

W środku tego chaosu stoi osamotnione indywiduum ludzkie, które nie ma żadnego punktu oparcia na zewnątrz siebie, a wewnątrz — słaby, zrodzony z przypadkowej kombinacji żywiołów, promyk rozumu.

Każdy więc musi iść o własnych siłach i przy pomocy własnego rozumu tworzyć świat moralny w sobie, przygotowując przyjście wyższego typu — typu „nadczłowieka“.

„Człowiek—powiada Zarathustra — jest czemś, co należy przezwyciężyć. Wszystkie istoty stworzyły coś wyższego nad siebie, a wy chcecie być odpływem tego wielkiego przypływu i wolicie powrócić do stanu zwierzęcego, niżeli przezwyciężyć człowieka?

„Czem jest małpa dla człowieka? Istotą, która budzi śmiech i wstyd bolesny. Otóż tem stać się powinien człowiek dla nadczłowieka: istotą, budzącą śmiech i wstyd bolesny.

„Nadczłowiek jest myślą ziemi. Niechaj Wasza Wola powie, żeby Nadczłowiek stał się myślą ziemi.

„Zaklinam Was, o bracia, pozostańcie wierni ziemi i n i e w i e r z c i e tym, którzy mówią wam o nadziejach nadziemskich! Są to truciciele, czy wiedzą o tem, czy nie wiedzą“.

Nadczłowiek więc, którego przyjście Nietzsche

zapowiada — Zarathustra nie jest jak mniemają niektórzy, nadczłowiekiem, lecz tylko jego prorokiem — otóż Nadczłowiek będzie istotą wyższą pod każdym względem od człowieka, silniejszą, mądrzejszą, szlachetniejszą, wzniesioną ponad wszelkie imperatywy moralne i społeczne, a więc wolną bezwzględnie, ale związaną ściśle z ziemią, istniejącą tylko na ziemi i działającą tylko dla ziemi.

Tutaj tkwi zasadnicza różnica pomiędzy indywidualizmem Nietzschego, a indywidualizmem Słowackiego.

Nietzsche jest indywidualistą, że tak powiemy, tellurycznym, Słowacki indywidualistą kosmicznym; dla Nietzschego „nadczłowiek“ jest celem, dla Słowackiego tyiko narzędziem ewolucji, ogarniającej zarówno ziemię, jak cały wszechświat.

A wszechświat dla naszego poety nie był bezmyślnym chaosem, lecz organizmem, który powstał i rozwija się ciągle pod wpływem sił duchowych, zbliżając się powoli do zaświatowego ideału.

W tak pojętej całości działalność wybitnych jednostek, opiekunów i kierowników ludzkości zmierza przedewszystkiem do tego, żeby przyspieszyć proces rozwoju dziejowego i kosmicznego, żeby człowieka i naturę zbliżyć do Boga.

„Jam jest polano w Pana Boga dłoni“ — powiada o sobie jeden z „nadludzi“ Słowackiego,

okrutny han mongolski, który wyrzyna bez litości ludność Nowogrodu — dla jej własnego zbawienia, głosząc że:

Kto mógł umrzeć dzisiaj, a uciekał
Przed moją dzidą, przed moją szablicą,
Ten nie pokazał nad sobą litości,
Ani rozumu... Bo jest w Boga chęci,
Że świat ten trzodom i stadom poświęci,
A wielkim ogniom da gryźć ludzkie kości
I grody, a ród ludzki, podłe duchy,
Ze świata moją szablicą wygoni.

Podobne transcendento-mistyczne motywy nie grają żadnej roli w psychologji niczeanizmu, który dąży tylko do tego, żeby człowiek geńjalny mógł rozwinąć całą pełnię swego jestestwa, choćby kosztem życia i szczęścia nikczemniejszych jednostek, ale nie stawia sobie gnębienia i mordowania tych jednostek za cel swego bytu, za zasługę przed Bogiem, którego istnieniu zresztą zuchwale zaprzecza.

„Nadczłowiek“ Nietzschego chce oddychać całą piersią, chce żyć według praw, stworzonych przez własną indywidualność, depcząc i lekceważąc w razie potrzeby wszelkie przepisy boskie, czy ludzkie, krusząc dumnie wszelkie więzy moralne i religijne. „Nadczłowiek“ Słowackiego, postępując może stokroć bezwzględniej, uważa siebie za ofiarę jakiegoś mistycznego obowiązku, za krwawego wykonawcę niepojętych dla ogółu wyroków Bożych.

„Król-Duch“ popełnia okrucieństwa nie dlatego, żeby rozszerzyć horyzont swoich wrażeń, żeby złamać szranki, krępujące swobodę jego indywidualnego rozwoju, lecz dlatego, żeby zbudować dzieło potężne i trwałe, będące krystalizacją jakiejś wielkiej, przedwiecznej myśli, której zejście na ziemię zapewni szczęście i wielkość całym szeregom pokoleń.

Konając, krwawy Popiel powiada wyraźnie:

Taki był koniec mojego żywota,
    Śpiewany długo w kraju przez rapsodów,
Którzy nie doszli w czem była istota
    Czynów? W czem wyższość od rzymskich Herodów?
Nade mną była myśl skończona złota,
    Do niej moc ciemnych, okrwawionych wschodów
Wiodła mnie prosto w złote celów progi:
Jam szedł, jak rycerz, krwawo i bez trwogi.

Mimo to jednak, że Popiel był świadomy swojej misji dziejowo-społecznej — cierpiał, spełniając wzniosłe, ale straszne zadanie:

Życie dźwięczało w każdej ducha strunie,
    Moc było słychać w każdym moim kroku;
Choć być na takiej drodze—lepiej w trunie!
    Choć z myślą taką—lepiej z włócznią w boku!

I dopiero wspomnienie osiągniętych rezultatów pociesza go:

Ale przezemnie ta ojczyzna wzrosła,
Nazwisko nawet przezemnie dostała,
I pchnięciem mego skrwawionego wiosła
Dotychczas idzie...

To nie niczeański nadczłowiek - indywidualista, lecz wielki organizator i posłuszny sługa przeznaczenia, którego celowe wyroki spełnia z całą bezwzględnością i zaparciem się siebie.

Okrutny Popiel ma niewątpliwie w sobie coś z ducha Gustawa-Konrada, który poświęca swój osobisty spokój i szczęście dla szczęścia świata...

Wobec tego o pokrewieństwie, nietylko gienetycznem, ale nawet psychologicznem, poglądów Słowackiego z niczeanizmem nie można nic mówić.

Słowacki był wprawdzie potężnym indywidualistą, podporządkowywał jednak indywidualizm potęgom kosmicznym i wierzył w to, że wszystkim pracom i wysiłkom naszym powinna przyświecać, jak krwawemu Popielowi, „myśl skończona złota“, wiodąca ludzkość i świat cały do „celów finalnych“, t. j. do „skruszenia ciała i uwolnienia Anioła naszego z więzów, by mu pokazać wszystkie harmonje i dać zachwycenie, które w duchu naszym czas pochłonie i uczyni go zachwyconym na wieczność...“ („Wykład nauki“).

Różnica pomiędzy psychologją „nadludzi“ Słowackiego, a psychologją niczeańskiego nadczło-

wieka wystąpi jeszcze jaskrawiej, jeżeli przypomnimy sobie o tem, że Popiel jest bezwzględnym tyranem i okrutnikiem tylko w początkowej fazie swego monarszego istnienia, kiedy stoi na czele narodu pierwotnego, nie mającego jasno uświadomionych celów i dążeń, ani zwartej organizacji.

Później duch jego, pragnąc podnieść naturę na wyższy szczebel uduchowienia, składa „swoje moce“ jako ofiarę:

Jam stał—i cały smętny na jasnoście
Patrzał... a wielką była gwiazd zawieja;
Wielkie czerwonych meteorów złoście,
Wielkie rozruchy swoje miała knieja,
Wielki niepokój ptaków na niebiosach —
Natura cała w westchnieniach i głosach

Wołała: Boże, wiekuisty Panie,
Podnieś mnie całą, podniósłszy człowieka!
Daj mi przez oddech wyższy oddychanie!
Daj krok, na który już czekam od wieka!

Słysząc te błagania natury, duch Popiela, wyzwolony już z oków cielesnych, zrzeka się dobrowolnie potęgi nabytej przez wiekową pracę:

Wtenczas ja, wzbity modlitwą nad miarę,
Zacząłem składać wszystkie swoje moce:
Tu płomień, tam pieśń; tak straszną poczwarę
Rozbijał piorun, co wnętrze druzgoce.
Leciały z wichrem moje moce stare,
Jak wysadzone minami pałace;

Duch, który wieki zamyślone stworzył,
Uczuł je w sobie—i ofiarę złożył.

I Nietzsche domaga się od ludzi ofiary na rzecz przyszłego nadczłowieka, którego przyjście podniesie również całą naturę. Nadczłowiek Nietzschego jednak spełni swoją misję przez sam fakt swego istnienia, gdy Nadludzie Słowackiego nie przestają dążyć do tego, żeby, osiągnąwszy wyższy stopień rozwoju, pracować dalej nad podniesieniem niższych typów stworzenia do swego poziomu, choćby kosztem własnych praw i przywilejów, zdobytych indywidualnymi wysiłkami.

Po paru wiekach krwawy ciemiężyciel odradza się jako łagodny i tkliwy Mieczysław, który znowu woła w ekstazie:

Uczucia moje ludzkie podruzgotam,
Serce rozbiję, miecz, jak drzazgę złamię,
Sławę rycerza od siebie pomiotam,
Koronę zrzucę, krzyż wezmę na ramię:
Tylko niech sobie tym dniem zarobotam
Wieczyste światło i to złote znamię,
Które się w bożem królestwie pokaże,
Zmartwychwstającym kościom złocąc twarze.

A tę ofiarę chcę mieć postokrotną,
Nie tylko za się—ale i za ludzi;
Abym tę otchłań niebios—nie samotną
Miał, ale z braćmi, których Bóg obudzi...

A te przewroty duchowe nie są bynajmniej przypadkowymi, nie, poeta przeprowadza swoją ideę konsekwentnie od początku do końca. Król-Duch-Nadczłowiek od pierwszej chwili, kiedy pojawił się na ziemi, wśród plemienia, które ukochał, żyje dla celów wyższych, nie dla siebie. Myli się, błądzi, upada, grzeszy, pokutuje za to, ale nie przestaje kroczyć naprzód, pociągając świat za sobą.

Zaznacza to poeta zaraz w pierwszym rapsodzie poematu, wlewając w duszę krwawego Popiela jakąś mistyczną tęsknotę i dobroć tak niezgodną na pozór z jego charakterem i postępkami:

Lecz co dziwniejsza, że tak próchniejący!
    Taki upadły i taki zużyty!
Czasem się czułem—jak anioł gorący,
    Gotów ukochać świat i nieść w błękity
Tę ziemię, jako anioł wzlatujący
    Z pieśnią... co była, jako szklane zgrzyty
Harmonik, i szła w ton coraz boleśniej,
Aż upadała w śmiech, w szaleństwo pieśni.

Ten „leitmotyw“ powraca ciągle w coraz jaśniejszej, pełniejszej i harmonijniejszej formie.

To, co w zatwardziałem sercu tyrana pojawia się jako chwilowy przebłysk, jako ton obcy, niezgodny z nastrojem psychicznym bohatera i wskutek tego dźwięczący zgrzytliwie, rozbrzmiewa pó-

źniej z całą potęgą, wchłaniając w siebie inne motywy i głosy.

Król-Duch już w pierwszem wcieleniu przeczuwa swoją misję dziejową, ale dopiero w następnych awatarach zaczyna ją rozumieć.

„Żelazny żywot“ Bolesława Śmiałego podobny jest do żywota Popiela, a jednak jest inny. I duch monarchy i związany z nim duch narodu stał już na wyższym szczeblu rozwoju:

Wtenczas przezemnie Bóg chciał większe czasy
Zaszczepić; bo też w i ę k s z e miałem duchy,
Włożone w dzbany twardsze, wyższej rasy,
Na większe ognie zrobione i ruchy...

I Bolesław błądzi, ale, błądząc, zdaje sobie z tego sprawę, walczy sam z sobą, opiera się pokusom. Żywiołowy tyran zmienił się w dumnego monarchę, który miał prawo powiedzieć o sobie, że, chociaż „strzelał pioruny z pod powiek“, był jako

Król nad królami, a nad ludźmi—człowiek.

Słowem, „nadczłowieczeństwo“ ma u naszego poety inny zupełnie charakter, niż u autora „Zarathustry“.

Ponieważ Słowacki wierzy w nieśmiertelność duszy, oraz w metempsychozę, więc ewolucja

i ciągłe doskonalenie się jednostek nie ma dla niego granic, ani końca.

Inaczej rozumie ewolucję Nietzsche, który, zamknąwszy się w ciasnym kręgu bytu doczesnego, doszedł do oryginalnej hypotezy „wiecznego powrotu“ (Ewige Wiederkunft des Gleichen).

Nie wchodząc w szczegółowy rozbiór tej hypotezy, której Nietzsche przypisywał wielką doniosłość, streścimy jej istotę w paru wierszach.

Rzecz sprowadza się do tego, że suma energji we wszechświecie jest stała, skończona, czas zaś trwania wszechświata jest nieskończony, wieczny.

Otóż całe życie kosmiczne, zarówno materjalne jak i duchowe, jest wynikiem wzajemnego oddziaływania na siebie różnych form energji, jest ślepą grą sił, czy grupowaniem się atomów, które tworzą ciągle nowe kombinacje. Ponieważ jednak ilość pierwiastków, mogących tworzyć kombinacje aczkolwiek wielka, jest ograniczona, czas zaś jest nieograniczony, musi nadejść taki moment, że owe pierwiastki, atomy, siły, ugrupują się w taki sposób, w jaki się już kiedyś, przed wiekami wieków, ugrupowały, czyli, że pewna kombinacja powtórzy się po raz drugi, co da naturalnie początek powtarzaniu się wszystkich, wynikających z niej kombinacji. Słowem proces ewolucyjny, powróciwszy do swego początku, zacznie przebiegać po tych samych drogach, po jakich już raz przebiegał; wszystkie fazy rozwoju zaczną następować

po sobie w dawnym porządku; wszystkie indywidua odżyją po raz wtóry w identycznych kształtach i t. d.

Po pewnym, nie dającym się obliczyć przeciągu czasu, ewolucja dobiegnie do swego kresu— i znowu wszystko zacznie się od początku.

„Do jakiegokolwiek stopnia rozwoju świat dojść może — powiada Nietzsche — dochodził on już do niego, i nie raz, ale nieskończoną ilość razy. Chwila obecna już była, była parę razy i znowu powróci w tej samej postaci z tem samem ugrupowaniem wszystkich sił.

„Człowieku! Twoje całe życie będzie ciągle odwracane, jak zegar piaskowy, i będzie ciągle, ciągle przebiegać jednakowo, będzie powracać, przerywane wielkiemi minutami czasu, dopóki wszystkie warunki, które cię stworzyły, nie powrócą znowu w kołowym obiegu świata.

„I wtedy znajdziesz znowu każdy ból, każdą rozkosz, każdego przyjaciela, wroga, każde źdźbło trawy i każdy błysk słońca i cały splot wszechrzeczy“.

Zostawiając na boku objektywną wartość tej hypotezy *), której naukowo dowieść nie podobna,

---

*) Circulus vitiosus Deus — jak Nietzsche nazwał swoją teorję,—nie jest bynajmniej pomysłem bezwzględnie nowym. Pomijając Blanqui'ego i Le Bon'a, o których

zwracamy uwagę, że jeżeli ewolucja, zamiast iść naprzód, zmieni się w błędne koło, to wszechświatowa rola jednostki schodzi prawie do zera. Przestaje ona być działaczem, jak u Słowackiego, i może być, co najwyżej, rozumnym widzem wiecznego dramatu życia.

---

wzmiankuje Lichtenberger w dodatku do swojego studjum o Nietzschem, nie należy zapominać, że w mitologji staroindyjskiej znajdujemy koncepcję zupełnie analogiczną. Istnienie świata według księgi Manu rozpada się na szereg dni i nocy Brahmy. Dzień Brahmy (Manvantara) trwa 4 miljardy i 320 miljonów lat ludzkich. W trakcie tego czasu świat powstaje i rozwija się swobodnie. Po dniu takim następuje noc Brahmy (Pralaya); wtedy świat wraz z bogami i z ludźmi zostaje zniszczony i wchłonięty przez bóstwo, które go znowu z siebie na nowo wyłania. Dzień i noc Brahmy razem tworzą kalpę, a 360 kalp daje rok boży. Po stu takich latach, czyli po wieku Brahmy następuje „Wielka noc“ (Maha-Pralaya), w której wszystko, nie wyłączając samego Brahmy, rozpływa się i tonie bez śladu w nieosobistym Absolucie (Parabrahm), będącym początkiem i końcem wszechrzeczy. Potem wszystko zaczyna się na nowo: Absolut wyłania z siebie bóstwo najwyższe, z którego wypływają nowe światy i tak dalej bez końca. Mitologja indyjska nie mówi jednak, żeby te światy były zawsze identyczne, żeby suma wysiłków duchowych przepadała bezwzględnie. Nietzsche twierdzi inaczej: „Ja powrócę znowu — śpiewa Zarathustra — wraz z tem słońcem, wraz z tą ziemią, wraz z tym orłem, wraz z tym wężem — Powrócę nie do nowego życia, ani do lepszego życia, albo podobnego życia: będę powracał wiecznie do tegoż samego i jednakowego życia, jednakowego

Powstanie Nadczłowieka zależy od zbiegu okoliczności, od odpowiedniego ugrupowania się sił czy atomów, od „szczęśliwego rzutu kości“, który może nastąpić lub nie nastąpić.

Jeżeli nastąpi — wtedy „Nadczłowiek“ będzie powracał bezustannie na ziemię, a „wieczny pierścień życia zabłyśnie jasno i wspaniale. Ale obok nadczłowieka powrócą również wszystkie istoty niższe, ułomne, słabe, czyli rozwój wszechświata, jako całość, nie posunie się naprzód, lecz będzie się obracał ciągle w koło...

Otóż, jeżeli ewolucja według Nietzschego jest zamkniętym pierścieniem, u Słowackiego ma ona kształt lińji prostej, która biegnie w nieskończoność; jeżeli Nietzsche za koronę bytu uważa nadczłowieka, to Słowacki chciałby przemienić całą ludzkość w „anielstwo globowe“.

Nietzsche obawiał się z jednej strony unicestwienia jednostki, która, jako ściśle związana z wszechbytem, musi, prędzej, czy później powrócić na jego łono (Nirwana); z drugiej strony zaś ne-

---

w wielkich i drobnych szczegółach, abym znowu głosił wieczny powrót wszystkich rzeczy“. Hypoteza Nietzschego zbliża się zupełnie do teorji Palingienezy stoików, którzy przypuszczali, że po pewnym przeciągu czasu praistota sprowadza wszystko do pierwotnego stanu (Apokatastasis) i wtedy zaczyna się akt tworzenia nowego świata identycznego z poprzednim: wszystko, co było, osoby, zdarzenia, rzeczy, powracają w tej samej, co niegdyś, postaci.

gował wieczność pozagrobową człowieka i nie chciał zrywać węzłów, łączących indywiduum z ukochanem przez siebie życiem ziemskiem. Wskutek tego uwiecznił jednostkę, wplatając ją w zamknięty „pierścień wiecznego powrotu“ i twierdząc, że każdy osobnik istnieje i powtarza się w czasie w nieskończonej ilości identycznych egzemplarzy.

Ponieważ jednak te egzemplarze muszą być identyczne, więc wszelkie wysiłki indywidualne są w gruncie rzeczy złudzeniem, nie wpłyną bowiem w niczem na zmianę wszechświatowego ustroju, i ewolucja pójdzie po drodze zakreślonej przez ślepą konieczność.

I „Nadczłowiek“ Nietzschego i nadludzie Słowackiego są fikcjami metafizycznemi; i hypoteza „wiecznego powrotu“ i doktryna metempsychozy nie dadzą się naukowo dowieść, ani zaprzeczyć: jeżeli jednak objektywna wartość koncepcji obu poetów jest jednakowa, to pod względem estetycznym wizje Słowackiego stoją nieskończenie wyżej od wizji Nietzschego, ogarniają bowiem szersze kręgi istnienia i otwierają głębsze i bardziej promienne horyzonty dla myśli ludzkiej, nękanej smutnym widokiem szarej powszedniości.

Działalność Nietzschego nie kończy się na stworzeniu fikcji nadczłowieka, oraz hypotezy „wiecznego powrotu“. Pozostają jeszcze jego prace krytyczne, w których z niesłychaną odwagą i mefistofeliczną przenikliwością poddaje surowej i bezwzględnej analizie podstawy etyki dzisiejszej. Rzeczy te jednak należą raczej do historji moralności, niżeli do historji sztuki. Na twórczość estetyczną doby dzisiejszej wpłynęły one o tyle, że, jako gorący wyraz protestu przeciwko tradycyjnym imperatywom, krępującym swobodny rozwój jednostki, wzmocniły niesłychanie aspiracje indywidualistyczne, rozbudzone już przedtem wśród artystów młodszego pokolenia *).

Poza tem oddziałał Nietzsche na poezję współczesną swoją formą: subjektywnem nawskroś i namiętnem, a zarazem wysoce artystycznem traktowaniem każdego przedmiotu, o którym pisał.

Sam siebie porównywał kiedyś do nienasyconego płomienia, który trawi się wewnętrznym żarem i wszystko, czego dotknie, zamienia w światło i — węgiel.

---

*) Pokrewny na wielu punktach Nietzschemu jest wcześniejszy od niego Max Stirner, autor „Der Einzige und sein Eigenthum“, którego dzisiejsze pokolonie wydobyło z pyłu zapomnienia. Krańcowo indywidualistyczne teorje Stirnera jednak obracają się przeważnie w sferze społecznej, nie dotykając prawie dziedziny sztuki.

Ja, ich weiss, woher ich stamme!
Ungesättigt gleich der Flamme,
Glühe und verzehr ich mich;
Licht wird Alles, was ich fasse,
Kohle Alles, was ich lasse,
Flamme bin ich sicherlich!

Jako potężna, szczera i płomienna indywidualność artystyczna, wywarł więc Nietzsche wpływ nieskończenie większy, niżeli jako teoretyk, zwłaszcza, że w poglądach na sztukę różnił się znacznie od większości estetyków szkoły najnowszej.

Wprawdzie w pierwszym okresie swojej twórczości, kiedy Schopenhauer był dla niego ideałem myśliciela, a Wagner — ideałem artysty, zapatrywał się Nietzsche na sztukę tak samo prawie, jak i dzisiejsi artyści; później jednak nastąpił radykalny zwrot w jego upodobaniach i teorjach.

Początkowo dążenie Wagnera do stworzenia syntezy wszystkich sztuk na gruncie muzyki, wydawało się Nietzschemu czemś tytanicznem, epokowem; widział on w tem zapowiedź odrodzenia nietylko artystycznego, ale kulturalnego całej ludzkości. Później nazwał to wszystko „zmurszałym romantyzmem i idealistycznem kłamstwem, które rozmiękcza sumienie“.

Początkowo sądził, że w istotę świata może wniknąć tylko artysta, a zwłaszcza artysta typu dyonizyjskiego, muzycznego, który daje obraz me-

tafizycznej prawoli i przeciwstawia nieznikomą „rzecz samą w sobie“ przejściowemu fenomenowi; później nazywał sztukę złudzeniem, kłamstwem przyjemnem a nawet koniecznem; gdyż bez niego człowiekby nie zniósł przykrego widoku rzeczywistości, ale pozbawionem wszelkich absolutnych, metafizyczno-mistycznych pierwiastków.

Jakkolwiek więc Nietzsche, jako artysta, należy bezwarunkowo do epoki najnowszej, jako teoretyk stoi na innym gruncie, zwalcza bowiem to, co stanowi zasadniczy żywioł twórczości dzisiejszej i co ją spokrewnia z romantyzmem, a mianowicie: wiarę w mistyczną wartość i potęgę sztuki, którą estetycy modernizmu uważają, nie za rozkoszne kłamstwo, lecz za święty ogień, oczyszczający duszę ludzką z błota ziemskiego, oraz za złoty klucz, otwierający wrota wieczności...

Słowacki, jak wiemy, myślał tak samo i głosił to samo.

Poglądy swoje na cele sztuki i na zadanie artysty wypowiadał poeta kilkakrotnie, najpiękniej jednak wyraził je w przecudownym wierszu lirycznym p. t.: „Testament mój“.

„Testament“, ujęty w mistrzowską formę i pełen nadziemskiego prawdziwie nastroju, zawiera obok osobistych skarg i wynurzeń, rozkazy, żeby „żywi nieśli przed narodem oświaty kaganiec“

i świadczy o szczerej, niezachwianej wierze w potęgę duchowego wpływu poezji na ludzkość:

Jednak zostanie po mnie ta siła fatalna,
Co mi żvwemu na nic... tylko czoło zdobi,
Lecz po śmierci was będzie gniotła niewidzialna,
Aż was, zjadacze chleba—w aniołów przerobi.

W tych czterech wierszach tkwi cały systemat, nietylko estetyczny, lecz i etyczny, poeta bowiem oświadcza jasno, wyraźnie, że, pracując na niwie poezji, pełnił „twardą Bożą służbę“ nie dla „oklasków świata“, nie dla aureoli sławy, zdobiącej mu czoło“, lecz dlatego, żeby powiększyć sumę pierwiastku duchowego na ziemi, żeby „zjadaczów chleba przerobić w aniołów...“





KSIĘGA DZIEWIĄTA RZUT OKA NA EWOLUCJĘ MODERNIZMU. ZAKOŃCZENIE.

I.

REKAPITULACJA. POKREWIEŃSTWA I RÓŻNICE. EROTYZM I INDYWIDUALIZM W MODERNIZMIE. EWOLUCJA MODERNIZMU I JEGO POPRZEDNICY.

W toku niniejszej pracy rzuciliśmy pewne rysy fizjognomji duchowej Słowackiego na tło poglądów i aspiracji najmłodszej gieneracji artystów i estetyków dzisiejszych i dostrzegliśmy, że twórczość poety, zwłaszcza z lat ostatnich jego życia, harmonizuje z twórczością doby obecnej.

Krańcowy indywidualizm, pogarda rzeczywistości i skłonność do marzycielstwa, dająca uczuciu i wyobraźni przewagę nad chłodnym rozumem; dążność do syntezy liryczno-muzycznych i epiczno-plastycznych żywiołów, oraz środków ekspresji artystycznej w celu możliwie pełnego wypowiedzenia swojej „jaźni“ w sztuce; nadzwyczajna doskonałość, subtelność i oryginalność formy, wyra-

żającej równie subtelne i oryginalne aż do paradoksalności uczucia, myśli i nastroje; wyrafinowana wrażliwość, zdolność odczuwania i oddawania delikatnych, niepochwytnych prawie objawów życia wewnętrznego, a, co za tem idzie, wstręt do szarej pospolitości, oraz pociąg do rzeczy rzadkich, do tematów niezwykłych, słowem, do „egzotyzmu“ w najszerszem tego terminu znaczeniu; nastrojowość, mistycyzm i związany z nim gienetycznie symbolizm; wiara w wysokie posłannictwo sztuki i transcendentny jej początek, wiara w jedność duszy ludzkiej i duszy wszechświata, połączona z wiarą w ciągłą ewolucję; dążenie do tego, żeby pierwiastek ideowy, czy uczuciowy, zlewając się organicznie z formą, nie był przez nią tłumiony, żeby dzieło sztuki, przy całej barwności i dekoracyjności, przemawiało nietylko do oka lub ucha, lecz do głębin jaźni, do myśli i serca, żeby nietylko bawiło widza, słuchacza lub czytelnika, lecz wstrząsało jego duszą, odsłaniając przed nią rozległe horyzonty pozacielesne i pozaświatowe i budząc w niej poczucie nieskończoności — oto są cechy charakterystyczne, wspólne Słowackiemu i artystom końca XIX i początku XX wieku.

A różnice?

Różnice nie przejawiają się w samej istocie dążeń ideowych i estetycznych, lecz tylko w spo-

sobie traktowania pewnych specjalnych problematów.

Są to różnice wywołane „m o m e n t e m“, jakby powiedział Taine.

Słowacki doprowadził imperatywy i postulaty romantyzmu do ostatecznych granic; był romantykiem krańcowym, bezwzględnym, ale bądź co bądź był romantykiem, nie n e o-r o m a n t y k i e m.

Neo-romantyk, czyli „modernista“ różni się od romantyka tem, że jest dziedzicem, spadkobiercą zarówno tego, co stworzył romantyzm, jak i tego, co stworzyły prądy p ó ź n i e j s z e: realizm, naturalizm, weryzm, impresjonizm etc.

Jeżeli do dziedzictwa estetycznego dodamy spadek naukowo-filozoficzny, t. j. zdobycze w dziedzinie wiedzy empirycznej i teoretycznej, które zmieniły w znacznej mierze poglądy na wiele kwestji, to zrozumiemy łatwo, że artysta nowoczesny, pomimo, że w zasadzie stoi na tym samym gruncie, co romantycy, w szczegółach jednak musi się od nich różnić.

Wszystkie te szczegółowe różnice atoli dadzą się sprowadzić do wspólnego mianownika: modernizm, pomimo całej swobody, liczy się więcej, niżeli romantyzm, z naturą i prawdą objektywną: bada, obserwuje i a n a l i z u j e.

Wprawdzie celem tej metody nie jest, jak w naturalizmie, bezduszne kopjowanie natury, lecz chęć zbogacenia własnej jaźni artysty, który prze-

tapia wrażenia zewnętrzne na subjektywne „nastroje“, w „nastrojach“ tych jednak pozostają ślady obserwacji i analizy *).

Wiadomo, jak sumiennymi obserwatorami natury są fantastyczni prerafaelici angielscy. Prorok ich, Ruskin, powtarza na każdej niemal stronicy dzieł swoich, że artysta nie zasługuje na miano artysty, jeżeli nie przygotował się do samodzielnej

---

*) Il faut sentir le plus possible en analysant le plus possible. Je veux accueillir tous les frissons de l'univers, je m'amuserai de tous mes nerfs—mówi bohater Barrès'a w „Jardin de Bérénice“. A dalej: La dignité des hommes de notre race est attachée exclusivement à certains frissons, que le monde ne connait ni ne peut voir, et qu'il nous faut multiplier en nous. — Wogóle przy niewątpliwej i przeważającej skłonności do bujania w sferach metafizyczno-mistycznych, modernizm nie zaniedbuje wrażeń elementarnych i stara się rozszerzyć skalę wartości estetycznych nietylko w górę, ale i w dół. Obok sztuki czystej, oderwanej od życia np., rozwinęła się bardzo wysoko sztuka ornamentacyjna, działająca głównie zmysłowym czarem barw i linji, których kombinacje i charakter sugiestjonują pewne „nastroje“ duchowe. Weźmy pierwszą lepszą książkę, wydaną zbytkowniej, przyjrzyjmy się ramom obrazów, urządzeniom wystaw plastycznych, a przekonamy się, z jakiem wyrafinowaniem i świadomością artyści nowocześni korzystają ze zmysłowych efektów zdobniczych. A jak się pod wpływem tego prądu zmieniła „mise en scène“ sztuk teatralnych, które autorowie dzisiejsi zaopatrują w sążniste, szczegółowe i dalekie od dawnej suchości komentarze i informacje!

twórczości przez mozolne i drobiazgowe studja nad przyrodą.

W dziedzinie poezji spotykamy zjawisko analogiczne.

Psychologja t. zw. modernistów nie zamyka się w dziedzinie normalnych, ogólno-ludzkich, uświadomionych uczuć i namiętności, lecz schodzi do podstaw fizjologicznych—bada ukryte przejawy instynktów, odtwarza orgje, dreszcze i prostracje przeczulonych „nerwów“, analizuje rozstrój jaźni pod wpływem nadużyć wszelkiego rodzaju, maluje stany duszy, zamkniętej w ciele, zrujnowanem przez rozpustę, alkohol, narkotyki, nędzę, głód, zużytkowuje obserwacje psychjatrów nad chorobami osobowości, uczuć i woli, wnika w wewnętrzny mechanizm duchowy istot zwyrodniałych, których jaźń rozpada się na pojedyńcze atomy i t. p.

Zajmował się tem wszystkiem romantyzm, zwłaszcza niemiecki, ale intuicyjnie, bez troski o ścisłość, zajmował się i naturalizm, ale w sposób czysto opisowy, nie wybiegając poza granice obserwacji.

Otóż modernizm łączy do pewnego stopnia precyzję naturalistyczną z fantazją romantyczną i traktuje zawiłe problematy psychologji w sposób naukowy i mistyczny zarazem *).

---

*) Poprzednikiem modernizmu na tym punkcie był poeta amerykański, Edgar Poe, który dochodził do potęż-

Najwyraźniej występuje to w psychologji indywidualizmu i erotyzmu.

Indywidualizm romantyków miał charakter przeważnie uczuciowy: artysta, poeta, gieńjusz czuł się jednostką odrębną od tłumu, zamkniętą świątynią nieziszczalnych pragnień i marzeń.

Indywidualizm dzisiejszy ma w sobie coś żywiołowego i mistycznego zarazem, jest to niby prawo natury, wyższe nad inne prawa, utworzone przez społeczeństwo. Jednostka nietylko czuje się odrębnym od innych istnień światem, ale uważa się za jedyny prawdziwy świat, jedyną rzeczywistość, za konkretny symbol tajemnej potęgi i podścieliska wszechbytu — za absolut.

Analogiczne cechy odnajdziemy w psychologji erotyzmu.

W wieku XVIII miłość w literaturze była naogół zwykłą lubieżnością, albo zamaskowaną ckliwym sentymentalizmem, albo też występującą w formie wyuzdanej rozpusty, niekiedy z podkładem quasi-moralnym, jak u Retifa de la Bretonne, lub quasi-filozoficznym, jak u margrabiego de Sade, który stworzył cały systemat per-

---

nych efektów nastrojowych drogą subtelnej, ścisłej i drobiazgowej analizy; który łączył mistyczny pogląd na świat z naukową metodą. U Baudelaire'a znowu spotykamy mistyczny nastrój w połączeniu z naturalistycznymi opisami okropności życiowych.

wersji płciowej, oparty na rzekomych prawach natury, i usprawiedliwiał się tem, że

On n'est point criminel pour faire la peinture
Des bizarres penchants qu'inspire la nature.

Romantyzm uważał miłość za kwiat uczuć, za wielką i szlachetną potęgę duchową, która często przybierała charakter tragiczny; naturalizm widział w miłości przedewszystkiem objaw fizjologiczny.

Moderniści — nie wszyscy, ale znaczna ich liczba — traktują miłość z jednej strony, jako namiętność lub instynkt, z drugiej zaś, jako olbrzymią, okrutną, siłę kosmiczną, która posługuje się kobietą i mężczyzną, niby ślepemi narzędziami ewolucji, zmierzającej do celów ogólnych, wszechświatowych.

Dzięki temu erotyzm, nawet wtedy, kiedy występuje w formie brutalnej i jaskrawej, ma zawsze odcień mistyczny, jest symbolem gry żywiołów transcendentnych, rządzących ewolucją bytu.

Nawet z tego punktu widzenia jednak można erotyzm traktować w sposób dwojaki: jako potęgę tyraniczną, ale podniosłą, albo też, jako pierwiastek złośliwy, demoniczny, szatański.

Pierwszy pogląd przeważa u artystów angielskich, drugi u Francuzów, Skandynawów, a w ostatnich czasach, dzięki Przybyszewskiemu, i u nie-

których modernistów polskich, ale bynajmniej nie u wszystkich *).

Jednym z najwybitniejszych przedstawicieli satanicznego erotyzmu w sztuce jest Felicjan Rops, którego Przybyszewski nazywa najgłębszym psychologiem seksualizmu w XIX w., a którego dzieła Mirbeau charakteryzuje w następujących słowach: „To jest miłość w swojej szatańskiej masce, miłość, która powala na ziemię, dławi kolanami z żelaza, gniecie żądzami, co rozdzierają, wysysa serce, mózg, szpik i pozostawia ofiarę złamaną, zniweczoną, i skalaną“...

Jest to miłość, której Colleville składa hołd, jako potędze piekielnej, budzącej grozę.

O grand vice biblique,ô sublime luxure,
Axe pivot du monde et moteur des grands rois,
Salut à toi, pissance infernale, qu'assure,
Un triomphe si grand, qu'il fait naïtre l'effroi.

W gruncie rzeczy więc erotyzm w poezji modernistów nie ma nic wspólnego z lubieżnością, jest to raczej protest przeciwko niej, dążenie do wyzwolenia się z pęt Szopenhauerowskiego „gieńjusza gatunku“, który poświęca indywidua ogółowi. Zwyrodnienie mężczyzny i pokalanie ko-

*) Por. Przybyszewski, „Na drogach duszy“, przedmowa do „De Profundis“, por. tamże Benno Ruettenauer, „Symbolische Kunst; Felicien Rops“.

biety — oto rezultat miłości ziemskiej, będącej tylko środkiem, nie celem, pomimo, że zaślepiona szałem zmysłowym jaźń ludzka bierze ją za główny cel istnienia i wskutek tego ginie, spełniając wolę demonicznego Demiurga, który, ukochawszy typ, stworzony przez siebie, dąży do jego udoskonalenia, rozbijając bez litości zużyte formy i zamieniając je nowemi *).

---

*) Lubowanie się w erotyzmie uważane bywa za jedną z zasadniczych cech modernizmu, naszem zdaniem, niesłusznie. Pewne indywidualności rzeczywiście obrabiają motywy erotyczne c o n a m o r e, na ogół jednak erotyzm nie odgrywa w modernizmie roli większej, niż w jakimkolwiek innym kierunku—tylko odgrywa rolę inną.

Nie zawadzi tu zwrócić uwagi, że na charakter erotyzmu w sztuce i literaturze dzisiejszej wpłynęły znacznie dzieła znakomitych psychjatrów, oraz ich teorje, które znalazły oddźwięk w szerokich sferach intelektualnych. Nie sądzę, żeby w którejkolwiek epoce pojawiło się tyle dzieł naukowych, poświęconych analizie erotyzmu we wszystkich jego przejawach, co na końcu XIX i początku XX w. A, co najważniejsza, że większość tych dzieł i to najpopularniejszych traktuje o t. zw. „zboczeniach" seksualnych, otaczając je mimowoli pewnym nimbem f a t a l i z m u i d e m o n i z m u. Dość wspomnieć słynne prace Krafft-Ebinga, przeczytać pełne ciężkiej niemieckiej erudycji i powagi rozprawy o krwawym markizie de Sade i jego zdolnościach obserwacyjnych, lub przejrzeć komplety poważnego zupełnie rocznika medycznego p. t.: Jahrbuch fur sexuelle Zwischenstufen". (Lipsk, wydawnictwo M. Spohra, pod redakcją

Gdybyśmy chcieli doszukiwać się w poezjach Słowackiego poglądów analogicznych, byłaby to stracona praca. Traktował on bowiem erotyzm indywidualnie, ale ze stanowiska romantycznego.

Dr. M. Hirszfelda) gdzie obok przyczynków naukowych znajdują się także obszerne spisy i streszczenia książek, omawiających i rozbierających sprawy erotyczne z punktu fizjologicznego, psychologicznego lub filozoficznego. Bogactwo tej literatury zdumiewa, a jej nastrój, pomimo charakteru naukowo-objektywnego, przypomina ton, panujący w nowoczesnej poezji i beletrystyce erotycznej.

Możnaby wskazać romanse i dramaty — a nie mówię tu tylko o beletrystyce sensacyjno-pornograficznej—które powstały niewątpliwie pod wpływem nowych badań psychologicznych („Escal Vigor" Eckhoud'a „Les hors nature" Ràchilde'y, „Dorian Gray", Oskara Wilde'a etc.).

Wogóle w literaturze najnowszej odnajdziemy całe szeregi motywów, które, pomimo swej pozornej dziwaczności i niezwykłości, opierają się na faktach stwierdzonych przez psychjatrów i psychologów. Choroby osobowości, choroby woli, fetyszyzm miłosny oraz różne monomańje, zboczenia instynktów, obłędy moralne i intelektualne, halucynacje i t. p.—Wszystko to interesuje dziś w równej mierze uczonych, jak i poetów i romansopisarzy, których ta sfera fenomenów, dzięki swej względnej wyjątkowości, nowości i egzotyczności pociąga właśnie więcej od innych t. zw. normalnych, zwykłych, a więc zużytych i zszarzałych objawów psychicznych. Oskar Wilde umysł subtelny i wybitny, ale paradoksalny, powiada w swoich interesujących i błyskotliwych „Intencjach": „Słyszymy często zdanie, że poezja współczesna staje się chorobliwą. Jeżeli idzie o stronę psychologiczną, to poezja nie może być dość chorobliwą. Dotknęliśmy zaledwie naskórka duszy. Nic więcej.

Swoją drogą jednak w „Liście do J. Rembowskiego“, stanowiącym komentarz do „Genezis z Ducha“, jest ustęp, w którym poeta rzuca zarys „metafizyki miłości“, tłomacząc to uczucie wpływami sił wyższych, mistycznych.

„W dążeniu duchow ku tej twórczości, która jest niby odzyskaniem Bóstwa na ziemi i cieniem rozkoszy twórczej, tajemnica jest tego fenomenu,

---

W jednej jedynej komórce mózgowej nagromadziło się więcej cudów, niż myślą ci, co, wstępując w ślady autora „Rouge et Noire“, wnikają w najtajniejsze zakątki duszy i zmuszają życie do wyznania swoich najdroższych grzechów“.

Wpływ zdobyczy naukowych na sztukę nie był dotąd należycie uwzględniany, gdyż zawsze prawie mówi się tylko o wpływie wielkich syntez filozoficznych, ujętych w zwarte i zrozumiałe formuły, a pomija się oddziaływanie odkryć i obserwacji mniej rozgłośnych i popularnych, a mimo to nie mniej ważnych.

Zdarza się i to, że sztuka i poezja, kierując się intuicją i obserwacją artystyczną wyprzedza naukę (Dostojewski, Szekspir), i zniewala ją do zajęcia się tym, lub owym problematem psychologicznym. W każdym razie oddziaływanie tych dwuch sfer twórczości duchowej na siebie nie ulega wątpliwości i powinno być wzięte w rachubę. Rzuciłoby to snop jasnego światła na wiele rzeczy, które obecnie sprawiają wrażenie niepokojące. Dotychczas, o ile mi wiadomo, opracowano tylko wpływ nauki na literaturę francuską w drugiej połowie XIX wieku i to w niewielkiej rozprawie doktoryzacyjnej, (Por. Robert Fath: L'iufluence de la science sur la litterature Française dans la seconde moitié du XIX siècle Lausanne 1901).

który filozofja ślepa nazywa instynktem i popędem płciowym, ciału przypisując akt, który jedynie z ducha idzie i owszem o chwilowe z siebie zrzucenie formy cielesnej stara się i przeciwko ciału powstaje z całą ognia potęgą.

„Stąd ów blask w oczach miłośnika, gniewowi wściekłemu podobny, stąd melancholja kochanków i gniew niby przeciwko ciału, które te duchy, ciągle zlać się i w jedności być chcące, rozdziela.

„W pierwszem spojrzeniu rozmiłowanej pary duchy uderzają na siebie: reszta jest tylko walką z przeszkodą formy, nie zaś samej tylko formy — jak sądzi materjalista — rozkwitem“.

Uderza nas w tej teorji to samo, co w całym mistycyzmie Słowackiego, a mianowicie: nadzwyczajna czystość, lotność, eteryczność, oraz zupełna negacja materji i instynktów cielesnych, o których moderniści bezwzględnie zapomnieć nie mogą...

Wprawdzie Przybyszewski, który zlał pewne momenty metafizyki Szopenhauera, Nietzschego, oraz średniowiecznego satanizmu w organiczną całość z mistyką Słowackiego, przypuszcza, że po za brutalnym instynktem płciowym kryje się głęboka tęsknota dwuch dusz, dążących do zjednoczenia się bezwzględnego, twierdzi jednak, że zjednoczenie to może nastąpić dopiero w sferach transcendentnych, gdzie zniknie różnica płci, a „On“ i „Ona“ utworzą jedną istotę — Androgyne. Na

ziemi miłość jest i pozostanie fatalnością, której towarzyszą męki i brud.

Porównywając twórczość Słowackiego z twórczością pokrewnych mu artystów wieku XIX, braliśmy pod uwagę dzieła i osobistości, które w ruchu „medernistycznym“ odegrały wybitną rolę, nie troszcząc się o ich wzajemny stosunek w czasie i przestrzeni.

Mieliśmy do tego prawo, gdyż „modernizm“ jest niejako syntezą wszelkich kierunków pewnego typu, jest rzeką, która wchłonęła w siebie strumienie, wypływające z różnych źródeł.

Prócz tego osobistości i dzieła, na któreśmy się powoływali, zajmują tak wybitne stanowisko w dziejach literatury i sztuki, że mogliśmy pominąć zewnętrzną, chronologiczną stronę ich działalności, jako rzecz powszechnie znaną.

Swoją drogą, dla rozjaśnienia kilku punktów ogólniejszej natury, musimy omawiane przez nas zjawiska ugrupować perspektywicznie, stawiając każde z nich na właściwym planie.

Zaczynamy od Francji, będącej zawsze, jak z dumą zaznacza Mauclair, „filtrem oczyszczającym wszystkie idee europejskie, które przeszedłszy

przez wrażliwość francuską, wracały do obiegu w formie uprzystępnionej".

We Francji podstawy nowego kierunku rzucił Baudelaire (1821 — 1867), autor oryginalnych „Fleurs du Mal" (1857), w których stworzył „nowy dreszcz". Prócz utworów oryginalnych przyczynił się Baudelaire do rozbudzenia aspiracji neoromantycznych znakomitym przekładem gieńjalnych fantazji Edgara Poë (1809 — 1849), którego uwielbiał.

Baudelaire, *„magnus parens* poezji nowoczesnej" jak go nazwał Vrchlicki, wywarł wpływ olbrzymi na poezję francuską, a bardzo poważny na poezję europejską wogóle. Wpływ ten jednak wzrastał stopniowo w miarę tego, jak się zaczęły pojawiać nowe pokrewne i potęgujące go czynniki.

Najważniejszym wśród tych czynników były dzieła i teorje estetyczne Wagnera.

Baudelaire znał się z Wagnerem osobiście, cenił go wysoko i napisał o nim doskonałe studjum w „Revue Européenne" (1861). Osobiste stosunki i głębokie uwielbienie łączyły z Wagnerem wielu innych pisarzy, a między innymi Villiers'a de l'Isle Adam (1838 — 1889), przyjaciela, a do pewnego stopnia i ucznia Baudelaire'a.

Villiers de l'Isle Adam był znakomitym prozaikiem i pisał fantastyczne nowele i romanse, w których czuć wpływ Baudelaire'a i Edgara Poë, oraz dramaty z podkładem katolicko - okultystycz-

nym (Axel). Pokrewnym do pewnego stopnia Villiers'owi jest Barbey d'Aurevilly (1808 — 1889), autor „Les Diaboliques", które ilustrował wspomiany już wyżej Rops,

Należy zanotować, że twórczość Villiers'a de l'Isle Adam i Barbey'a d'Aurevilly rozwija się w epoce największego rozkwitu materjalizmu w nauce i naturalizmu w sztuce, i że dwaj ci autorowie zajmują względem powyższych kierunków stanowisko opozycyjne. Są to gorliwi, choć niezbyt przykładni i wzorowi, katolicy, a zarazem mistycy na wpół szczerzy, na wpół ironiczni — jak przystało na Francuzów.

Powoli wpływ Baudelaire'a z jednej, a Wagnera — który w r. 1876 po uroczystem wprowadzeniu na scenę w Bayreuth „Tetralogji" stał się znakomitością wszechświatowego znaczenia — z drugiej strony, zaczyna wzrastać.

Dwuch poetów wysuwa się w owym czasie we Francji na plan pierwszy: Mallarmé i Verlaine. Obaj należeli początkowo do t. zw. „Parnasu", szkoły, która wyszła z romantyzmu i za główne warunki poezji uważała bezwzględny objektywizm, doskonałość formy i plastykę obrazowania; obaj kształcili się na Baudelaire'ze i poszli dalej od niego w tym samym kierunku, pociągając za sobą młodzież.

Verlaine (ur. 1844) niewiele się troszczył o teorje, pisał na swój sposób, odtwarzał własne wrażenia, drwiąc z „literatury":

Que ton vers soit la bonne aventure
Eparse au vent crispé du matin,
Qui va fleurant la menthe et le thyme...
Et tout le reste est litterature *).

(L'art poetique).

Mallarmé mniej pisał, ale za to więcej rozmyślał nad filozoficznemi zagadnieniami artyzmu, pragnąc stworzyć nowy systemat estetyczny, w którym metafizyka Hegla, teorja Wagnera i własne poglądy poety miały zlać się w jedną organiczną całość.

Z estetyki tej zostało kilka szkiców i stos notatek, ale osobiste wynurzenia i romowy mistrza wywierały wpływ na młode pokolenie i odbijały się w jego twórczości. Sama zaś produkcja Mallarmé'go odznacza się nadzwyczajnem wyrafinowaniem i pewną wykwintną „sztucznością“ którą poeta uważał za cechę, wyróżniającą poezję od prozy, mającej prawo i obowiązek posługiwać się językiem codziennym **).

---

*) Niechaj pieśń twoja będzie dobrą wróżbą,
Rozlaną w świeżym wietrzyku porannym,
Co, wiejąc, muska miętę i tymianek!
A wszystko inne jest literaturą..

(Przedkład A. Langego).

**) Prócz utworów oryginalnych, zostawił Mallarmé znakomity przekład utworów poetyckich Edgara Poë, którego pisma prozaiczne przełożył już przedtem Baudelaire.

Dokoła Verlaine'a i Mallarmé'go ugrupował się rodzaj szkoły, którą początkowo przez pogardę nazwano „dekadencką“, a która później otrzymała miano właściwsze „szkoły symbolistów“.

Najwybitniejszym zjawiskiem w tej grupie był bezwątpienia Artur Rimbaud, pierwszy istotny symbolista (ur. 1854 † 1891) który, pomimo, że pisał niewiele i wcześnie porzucił literaturę, wywarł olbrzymi wpływ na poezję francuską ostatniej doby. Przesmycki w swojem doskonałem studjum (Chimera tom II) nazywa Rimbaud'a „słupem granicznym pomiędzy dawnemi i nowemi laty“.

Z innych poetów szkoły symbolicznej wymieniamy ważniejszych: Laforgue, G. Kahn, Jean Régnier, J. Moréas, Fort, etc. Naturalnie, że nazwa „szkoła“ jest w tym wypadku terminem niedokładnym, gdyż kierunek oparty na indywidualizmie nie mógł zrodzić jednolitej i zwartej szkoły. Cechą charakterystyczną symbolizmu było ciągłe różniczkowanie się i fermentacja.

Z epoki fermentacji pierwotnej pochodzi słynny romans Huysmans'a „A Rebours“ (1885), w któ-

---

Wpływ Edgara Poë łączy Charles Morice ściśle z wpływem Baudelaire'a, nazywając ich „des révélateurs de moins larges ensembles (niżeli Wagner) et de plus aigues directions: Edgar Poë, Baudelaire — illustre et double vigile de la Fête sacrée, zaznaczając, że Poë znalazł we Francji ojczyznę swej chwały, a wpływu jego i Baudelaire'a rozdzielić nie można, są to bowiem wpływy bratnie.

rym powieściopisarz przedstawił typ życiowego dekadenta, rozmiłowanego w sztuczności, gardzącego naturą i wielbiącego nowe kierunki artystyczne.

Romans ów, zawierający z jednej strony plastyczny i karykaturalny prawie wizerunek psychozy na tle estetycznem, z drugiej zaś wyborną charakterystykę dzieł poezji i sztuki, któremi młode pokolenie zaczęło się wówczas gorąco zajmować, przyczynił się wielce do spopularyzowania symbolizmu w Europie. Ogół czytający widział jednak w zwyrodniałym bohaterze, księciu Des Esseintes, nie wyjątkowe Curiosum, lecz pozytywny ideał nowego kierunku. Des Esseintes tymczasem ma tyle wspólnego życiowo z symbolistami, co Bug Jargal, lub Quasimodo z Wiktorem Hugo, a Płoszowski z Sienkiewiczem. Jest to typ, który mógł powstać tylko w odpowiednio nastrojonej wyobraźni, typ jednak doprowadzający rzeczywiste, ale teoretyczne czysto aspiracje pewnej grupy estetów do — absurdu.

Jak hrabia Fantazy w „Niepoprawnych" Słowackiego jest odbiciem romantyzmu w wklęsłem, powiększającem zwierciadle, tak Des Esseintes'a można uważać za symbol modernizmu, ale modernizmu, rozpatrywanego przez naturalistyczny mikroskop, który kroplę czystej wody zamienia na jezioro zaludnione ohydnymi potworami. Potwory te istnieją niewątpliwie, ale nie są ani tak wielkie, ani tak groźne, jak się oku uzbrojonemu

w szkła wydają. Zresztą autor sam doskonale to wiedział i nawet uwydatnił w swojej książce, która nie jest ani programem, ani satyrą, lecz dziełem oryginalnej aż do dziwactwa wyobraźni, łączącej w sobie zdolność drobiazgowej analizy i obserwacji realistycznej z wyrafirowanymi gustami i skłonnością do mistycyzmu.

Huysmans, niegdyś krańcowy naturalista i zwolennik Zoli, zbliżył się pospołu z Villiersem de l'Isle Adam do Mallarmé'go i symbolistów i śledził z zaciekawieniem rozwijanie się antymaterjalistycznego prądu, który później pociągnął go i doprowadził najpierw do okultyzmu, a następnie do katolickiego mistycyzmu *).

---

*) Por. Charles Morice, „Litterature de tout à l'heure", Verlaine „Le poètes maudits" i „Confessions", Mauclair, „L'art en silence" (Le symbolisme en France), Brunetière, „Evolution de la poesie lyrique", Huysmans „L'art moderne", Pontavice de Houssaye, „Villiers de l'Isle Adam", Lemaitre, „Les contemporains", André Beaunier „La poesie nouvelle", Gustave Kahn, „Symbolistes et Decadents" (1901), Antoni Lange, „Studia z literatury francuskiej", H. Bahr, „Zur Kritik der Moderne", Adalbert V. Hanstein, „Das Jüngste Deutschland" (1901), Ruskin, „Modern Painters", Oscar Wilde, „Intentions", Messer, „Moderne Seele", Mendès, „Le Mouv. Poetique Français" (1903). Kummer „Deutsche Literaturgeschichte" des XIX Jh. (1909). Do pisarzy, którzy przyczynili się w pewnym stopniu do zwrotu w literaturze francuskiej zalicza Charles Morice, w cytowanej kilkakrotnie książce, romantyka niemieckiego Hoff-

Do wpływów z dziedziny poezji i muzyki dołączył się wpływ sztuk plastycznych, w których także nastąpił przewrót.

We Francji Puvis de Chavannes (ur. 1824) i Gustaw Moreau (ur. 1826) dowiedli swemi dziełami, że realizm, naturalizm i impresjonizm nie wyczerpują całego bogactwa twórczości artystycznej i nie mogą być uważane za alfę i omegę sztuki.

Współcześnie zaczęto się zapoznawać z omawianą przez nas obszerniej sztuką angielską (prerafaelizmem), która zupełnie samodzielnie wstąpiła na identyczną drogę przed ćwierć wiekiem prawie (1848). O teorjach Ruskina wiedziano niewiele, chociaż jeszcze w roku 1864 Milsand streścił je

---

manna, bardzo popularnego we Francji, a niegdyś i u nas (por. Kraszewski, „Wędrówki literackie fantastyczne i historyczne", 1839), oraz Carlyle'a, jednego z pierwszych proroków indywidualizmu. Ruskin z jednej a Nietzsche i Stirner z drugiej strony usunęli dziś Carlyle'a, jako myśliciela, na drugi plan, co do Hoffmanna jednak, to zajęcie się nim wzrosło w ostatnich czasach, jak świadczą o tem nowe krytyczne edycje dzieł jego. Niewątpliwy wpływ wywarł także Emerson—Rodzimym rzecznikiem indywidualizmu we Francji był płytszy bez porównania od Nietzschego i Stirnera, ale bliższy typu umysłowości francuskiej, Maurycy Barrés, apostoł „Kultu jaźni". Wyczerpujące studjum o nim napisał u nas Jan Lorentowicz (Ateneum 1903). Por. także rzut oka na rozwój poezji francuskiej od 1880 w pracy tegoż autora p. t. „Młoda Polska" (1908) tom I (str 70—81), oraz „Nowa Francja literacka" (1911).

w studjum p. t.: „L'ésthetique anglaise", zato zachwycono się w kołach symbolistów obrazami Rosettiego, Watts'a, Burne-Jones'a, Crane'a, oraz poezjami Browninga (ur. 1812), Swinburnea (ur. 1837), który zawdzięczał sporo Baudelaire'owi i Wagnerowi.

I Browning, i Swinburne, poeci wyższego pokroju, ale mało popularni w Anglji, należą do duchów pokrewnych twórcom ostatniej doby. Obaj— każdy na swój sposób — są romantykami, albo raczej neo romantykami i krańcowymi indywidualistami. Młodszy od nich znacznie Oskar Wilde (ur. 1856 † 1900), należy pomimo niewątpliwej samodzielności, do duchowych potomków Baudelaire'a i reprezentuje w literaturze angielskiej „perwersję", paradoksalność i subjektywizm doprowadzony do ostatecznych granic. Był on nietylko twórcą, ale i krytykiem i to krytykiem bardzo oryginalnym i nawskroś nowoczesnym. Djalog jego p. t.: „Krytyka jako sztuka" (Intentions), rzuca ciekawe światło na charakter sztuki dzisiejszej *).

---

*) Por. De la Sizeranne, „La peinture anglaise contemporaine". Rudolf Kassner, Die Mystik, die Künsler und das Leben". (Studja o Wiliamie Blacke'u malarzu, poecie i wizjonerze, którego można uważać za prarodzica prerafaelizmu, o Shelleyu Keatsie, Rosettim, Swinburnie, Morrisie, Burne-Jonesie i Browning'u. Morris i Rosetti, jak wiadomo, uprawiali obok malarstwa poezję). Ellen Key

Niezależnie od tego, po części pod wpływem Baudelaire'a, po części samoistnie, zrodziła się (około 1880), szkoła symbolistów belgijskich, której dzieje opracował u nas źródłowo i szczegółowo Zenon Przesmycki we wstępie do „Wyboru pism dramatycznych Maeterlincka". Ze szkoły tej wyszli między innymi Rodenbach, Verhaeren, Gilkin, Maeterlinck (ur. 1862) i inni.

W Niemczech obok Wagnera (ur. 1813), który długo walczył z niechęcią, obojętnością i złością, powstał zupełnie prawie bez przodków Böcklin (ur. 1827 w Szwajcarji), dalej, spokrewniony z Nazarejczykami, Thoma (1839), a później cały szereg pokrewnych im duchem malarzy i sztycharzy, jak Stuck, Klinger etc. Z Niemiec również wyszedł wpływ niedocenionego za życia Schopenhauera, oraz Nietzschego (1844—1900), który wycisnął na najmłodszem pokoleniu swoje piętno.

Obok tych głównych, zasadniczych odbiły się na literaturze niemieckiej i wpływy drugorzędne. Tak np. pokrewny niczeańskiemu indywidualizm odnaleziono w zapomnianem dziele Maksa Stir-

---

„Menschen" (doskonałe studjum o Browningu) Muther, Geschichte der Malerei im XIX Jhr., „La plume" nra specjalne: 8 (L'idealisme), 10 (Les Modernes), 14 (Les Lyriques), 34 (Les Décadents), 35 (Les Catholiques Mystiques), 41 (Le symbolisme), 52 (Les Jeunes Belgiques), 138 (Puvis de Chavannes), 163—164 (Paul Verlaine), 172 (Felicien Rops), 266 (Auguste Rodin). Por. także roczniki „Mercure de France".

nera (1806 † 1856), którego prorokiem stał się poeta i romansopisarz, J. H. Mackay, teoretyczny propagator anarchizmu. Nowych dróg twórczości szukali, wychodząc początkowo z naturalizmu, Arno Holz i Johannes Schlaff.

Apostołem symbolizmu francuskiego był wspominany kilkakrotnie Herman Bahr (ur. 1863). Pod jego duchową opieką wyrośli: Hugo von Hofmannsthal (ur. 1874), Stefan George (ur. 1865), Dauthendey, Dörman (ur. 1874) etc. Niezależnie od tej wiedeńskiej grupy wystąpili niczeaniści różnego typu: Ryszard Dehmel (ur. 1863) i Alfred Mombert, o którym posiadamy studjum Przybyszewskiego (Na drogach duszy, wyd. II). Sam Przybyszewski odegrał także w modernizmie niemieckim rolę wybitną.

Wpływ Nietzschego odbił się na twórczości wielu poetów niemieckich i nietylko najmłodszej, ale i starszej nieco gieneracji. Ulegli mu Conradi, Conrad, Schlaff w swojej drugiej fazie rozwoju, Evers etc. *).

W krajach skandynawskich Ibsen (ur. 1828), nie schodząc z gruntu realistyczno-etycznego, obrabiał, zwłaszcza w późniejszych swoich utworach, problematy moralności indywidualnej w sposób nastrojowo-symboliczny; Jacobsen (ur. 1847—1885)

---

*) Por. Dr. Hans Landsberg, „Friedrich Nietzsche und die Deutsche Literatur“, (Lipsk 1902),

był nastrojowcem czystej wody, Strindberg (ur. 1849), przeszedłszy przez naturalizm i niczeanizm, zwraca się do mistycyzmu; młodszy od niego Ola Hansson (ur. 1862), łączy niczeanizm z mistycyzmem, uwzględniając szeroko psychologję uczuć i instynktów miłosnych. Arne Garborg kreśli niepokoje „znużonych dusz“, które znajdują ukojenie w wierze. Jerzy Brandes swymi wykładami i pismami robi Nietzschego popularnym, nietylko we własnej ojczyźnie, ale i w całej Europie. Jednym z najoryginalniejszych jest Knut Hamsun *).

Literatura rosyjska wydała dwie osobistości, które aczkolwiek nie stoją na tym samym gruncie, co modernizm, wywarły pośrednio znaczny wpływ na charakter twórczości dzisiejszej. Mamy tu na myśli, jak zgadnąć łatwo, Dostojewskiego i Tołstoja. Analizy psychologiczne pierwszego przerażają swoją demoniczną przenikliwością, budząc w czytelniku uczucie mistycznej grozy. Romans psychologiczny, który wyrósł z gruntu naturalistycznego i opierał się początkowo na Stendalu, zmodyfikował się znacznie i zdematerjalizował pod wpływem Dostojewskiego.

Równie uduchowiający wpływ na literaturę

---

*) Por. Die Skandinavische Litteratur und Ihre Tendenzen von Marie Herzfeld (1898), oraz Emil Fay: „Les Litteratures Danoise et Norvegienne d'Aujourd'hui (1904). Ola Hanson „Młoda Skandynawja (1893) Esswein „August Strindberg (1907 r.)“. E. Reich „Ibsens Dramen (1900).

wywarł Tołstoj, pomimo, że jako typ artystyczny należy on do czystych realistów. Poza realistyczną fakturą jednak ukrywa się u autora „Zmartwychwstania“, jak i u Ibsena, niezmierne bogactwo idei, których korzenie tkwią głęboko w indywidualistyczno - mistycznym gruncie. Chociaż więc Tołstoj zwalcza nową, modernistyczną sztukę, nie podobna zaprzeczyć, że przyczynił się w znacznej mierze do jej rozwoju. Tołstoj nie znosi Wagnera, lecz, podobnie jak Wagner, uważa sztukę za wyraz religijnego nastroju epoki. Zresztą, jak mówiliśmy wyżej, wpływ Tołstoja i wpływ Dostojewskiego jest tylko p o ś r e d n i, nie bezpośredni. Nie wywołali oni ruchu modernistycznego, ale, przyczyniwszy się do poderwania fundamentów materjalizmu i naturalizmu, ułatwili wzrost i rozkwit nowych prądów. Prócz tego Dostojewski, dzięki mistrzowstwu, z jakiem odtwarzał stany i typy psychopatyczne, spotęgował istniejącą i tak skłonność do analizy wyjątkowych i chorobliwych nastrojów duszy ludzkiej; Tołstoj zaś wzmocnił anarchistyczne tendencje epoki.

We Włoszech d'Annunzio, zacząwszy od naśladowania Dostojewskiego i Bourgeta, kończy na syntezie poglądów Nietzschego i Wagnera, którym nadaje latyński polor (Il Fuoco).

W Czechach sztukę spirytualistyczną reprezentuje gieńjalny Zeyer (1841 — 1901).

U nas, jako główni pośrednicy pomiędzy no-

wymi prądami a literaturą polską wystąpili Przesmycki i Przybyszewski w prowadzonych przez siebie czasopismach („Życie“ warszawskie, „Życie“ krakowskie, „Chimera“), oraz przekładach, studjach i oryginalnych utworach. Podstawę zaś, że tak powiemy, „lokalną“ do pracy w tym kierunku znaleźli do pewnego stopnia — w Słowackim *).

*) Charakterystyka wspomnianych czasopism, oraz ich redaktorów wymaga specjalnego opracowania. Współpracownikami tych organów byli: Porębowicz, Lange, Kasprowicz, Artur Górski, Wyspiański, Felicjan, Zawistowska, Lack, Wyrzykowski, Sieroszewski, Lemański, Staff, Reymont, Berent, Bracia Brzozowscy ,Ostrowska, Z. Dębicki, S. Dębicki, M. Wawrzeniecki, Mehoffer, Edw. Okuń, Perzyński, Żeromski, Siedlecki, Miciński, Jedlicz, Komornicka, Nawrocki, Wroczyński, Kleczyński i t. d. Prócz rzeczy oryginalnych i nowoczesnych, drukowano tam utwory zapomnianych poetów polskich jak np. Norwida (Chimera), dawano przekłady najcelniejszych dzieł literatury wszechświatowej z różnych epok, pomieszczano rozprawy teoretyczne, dawano reprodukcje pomnikowych prac rzeźbiarskich i malarskich, zarówno doby dzisiejszej, jak i czasów ubiegłych. Najwięcej pracy, popartej niezmiernie wysoką kulturą artystyczno-literacką i filozoficzną włożył Przesmycki w „Chimerę“, którą zaczął wydawać w r. 1901 i zakończył 1908, tworząc z tego miesięcznika dzieło pomnikowe, bogate w treść i zdobne w wykwintną szatę zewnętrzną. Przesmycki, jak i wszyscy prawie wybitni twórcy i estetycy zastrzegał się przeciwko wszelkim „etykietom“ quasi-modernistycznym, uważając je słusznie za przejsciowe hasła, gdyż zdaniem jego sztuka prawdziwa, sztuka wielka zawsze w swojej istocie była—symboliczną. (Por. studjum o Przesmyckim (Mirjamie) w „Młodej Polsce“ J. Lorentowicza tom I.

Zupełnie samoistny charakter przybrała „nowa sztuka“ pod piórem Wyspiańskiego *), który, przezwyciężywszy kosmopolityczne wpływy Zachodu i oparłszy się na Słowackim i Mickiewiczu, stworzył szereg dzieł, związanych ściśle formą i duchem z gruntem narodowym, i odznaczających się wielką oryginalnością, szczerością i żywiołową siłą.

Równie swojskim, ale z odcieniem bardziej ludowym jest Kasprowicz, natchniony śpiewak wspaniałych hymnów, w których brutalna swoboda i prawda wyrazu rozpływa się w potężnych falach liryczno-muzycznego nastroju.

W dziedzinie romansu najwybitniejsze stanowisko zajął Stefan Żeromski, nieporównany mistrz słowa, głęboki psycholog, u którego bystry zmysł obserwacyjny kojarzy się z wulkanicznym liryzmem, a brutalne niemal sceny realistyczne z subtelną nastrojowością i pełną wyrazu symboliką. „Ludzie bezdomni“, „Popioły“, „Dzieje Grzechu“, „Walgierz Wdały“, „Duma o Hetmanie“, „Sułkowski“ (dramat) —oto główne etapy rozwoju tej zawiłej, ale niesłychanie bogatej indywidualności twórczej.

Reszty, nawet najgodniejszych, nie wymieniam, gdyż nie piszę tu historji literatury. Zaznaczę

---

*) Wyśpiański, dzięki temu, iż był równie znakomitym malarzem, jak poetą, osiągał często, zwłaszcza w swoich utworach scenicznych, bardzo oryginalne i piękne wyniki połączonego działania poezji i plastyki w duchu wagnerowskiego ideału „syntezy wszystkich sztuk“.

tylko, że t. zw. „modernizm“ polski zatracił zupełnie prawie ślady obcych wpływów i rozwijał się samodzielnie, składając dowody wielkiej żywotności nietylko na polu poezji rymowanej, ale i w dziedzinie romansu, dramatu i sztuk plastycznych.

To już nie prąd napływowy, lecz bujny rozkwit rodzimego artyzmu, w którym błyszczą obok siebie najróżnorodniejsze typy twórcze *).

---

*) W ostatnich latach, zamiast zwietrzałego terminu „modernizm“ zaczęto używać lepszego może, choć także konwencjonalnego. jak wszelkie terminy, wyrazu „Młoda Polska“. Termin ten powstał z tytułu, jaki nadał jeden ze współredaktorów „Życia“ krakowskiego, późniejszy autor bardzo cennej pracy o Mickiewiczu (Monsalwat), Artur Górski, szeregowi artykułów o charakterze programowym, artykułów niezwykłe szlachetnych i pięknych. Por, Wilhelm Feldman. Piśmiennictwo Polskie 1880—1904 (Lwów 1905). Jan Lorentowicz „Młoda Polska“ (Warszawa 1908. 1909).. St. Brzozowski „Legienda Młodej Polski“ (1910). Zyg. Wasilewski „Śladami Mickiewicza“ i „Od Romantyków do Kasprowicza. P. Chmielowski „Najnowsze prądy w poezji naszej“ (1905), oraz „Dramat Polski“ doby najnowszej (1907), Antoni Potocki „Szkice i wrażenia literackie“ (1903). Antoni Lange „Studja i wrażenia“ (1900). Marja Krzymuska „Studja literackie“ (1903). W. Jabłonowski „Rozprawy i wrażenia literackie“ (1908). M. Ździechowski „Szkice literacki (1900). St. Brzozowski „Współczesna powieść polska“ oraz „Współczesna krytyka w Polsce. Feldman „O twórczości S. Wyspiańskiego i St. Żeromskiego (1905), Grzy-

Oto suchy, krótki, a więc i daleki od d o k ł a d n o ś c i schemat ewolucji „modernizmu“ w Europie.

Jeżeli idzie o sumaryczną charakterystykę wpływu głównych jego filarów, to można powiedzieć, że Baudelaire — za którym stoi Edgar Poë — wprowadził zamiłowanie do „sensacji“ rzadkich, egzotycznych, sztucznych (l'artificiel) *), będących połączeniem wyrafinowanej zmysłowości z mistycyzmem; Wagner dał początek dążeniu do syntezy różnych typów i środków sztuki na tle liryczno-muzycznem, oraz do symboliki legiendowo mitycz-

---

mała Siedlecki, „St. Wyspiański“. J. Kotarbiński „Pogrobowiec romantyzmu“ (1909). Ig. Matuszewski „Twórczość i twórcy“. St. Brzozowski „St. Wyspiański, jako poeta“, (1903). T. Pini „Nasza współczesna poezja“. A. Potocki „St. Wyspiański“. Żuławski „Prolegomena“; Charakterystyki literackie; „Żeromski, Przybyszewski, Wyspiański“ (wydawn. „Wiedza i życie“. Roczniki „Życia“ oraz „Chimery“. Dodatki literackie do „Nowej Gazety“. Roczniki „Sfinksa“ , wiele rozpraw w pismach warszawskich, krakowskich i lwowskich. Spotkamy tam sądy bardzo sprzeczne o ruchu literacko-artystycznym „Młodej Polski“. Por. także roczniki „Krytyki“.

*) „J'ai trempé dans l'humanité vulgaire; j'en ai souffert. Fuyons, rentrons dans l'artificiel“ — powiada bohater Barrésa w „Jardin de Bérenice“. „A Rebours“ zaś Huysmans'a ma na czele taką dewizę, zaczerpniętą z dzieł mistyka Ruysbrocka: „Il faut que je me réjouisse au-dessus du temps... quoique le monde ait horreur de ma joie et que sa grossierté ne sache pas ce que je veux dire“.

nej; Schopenhauer spotęgował z jednej strony nastrój pesymistyczny — z drugiej zaś, dzięki swojej teorji świata, „jako woli i wyobrażenia“, uzasadnił niejako filozoficznie mistycyzm i subjektywizm.

Prócz tego Schopenhauer w swojej metafizyce miłości płciowej rzucił podstawy, rozwijanych przez modernizm, poglądów na erotyzm oraz fatalistyczną rolę kobiety. U Schopenhauera również należy szukać źródeł antyintelektualizmu, któremu hołduje wielu nowoczesnych artystów. Schopenhauer uważał władze rozumowe za objaw wtórny, pochodny, za zasadę pierwotną zaś życia fizycznego i duchowego ogłosił wolę, podciągając pod to pojęcie i to także, co powszechnie nazywamy uczuciem.

Nietzsche, który wyszedł z Wagnera i Schopenhauera, poparł aspiracje indywidualistyczne epoki; Böcklin, Puvis de Chavannes, Moreau, prerafaelici angielscy z Ruskinem na czele pchnęli sztuki plastyczne z drogi objektywno-realistycznej na drogę podmiotowej nastrojowości i symbolizmu.

Do wymienionych osobistości, dzieł i czynników należy dodać jeszcze: reakcję przeciwko materjalizmowi w nauce; wielki rozwój badań psychologicznych ze specjalnem i szerokiem uwzględnieniem objawów anormalnych, psychopatycznych; zainteresowanie się metafizyką; badania nad magnetyzmem, hypnotyzmem i medjumizmem; wpływ

literatury i filozofji staroindyjskiej, która wytworzyła prąd neo-buddystyczny (teozofję); zajęcie się okultyzmem średniowiecznym, oraz ruch neokatolicki, neo-spirytualistyczny i etyczny. Prócz tego niemałą rolę odegrały studja nad sztuką wczesnego renesansu włoskiego (Botticelli, Fra Angelico etc.) i niemieckiego (Albert Dürer), oraz nad malarstwem japońskiem, z którego wyszedł impresjonizm *), i które oddziałało bardzo silnie na rozwój modernistycznej sztuki dekoracyjnej.

To bogactwo i rozmaitość nowych i wznowionych żywiołów ideowych i uczuciowych oddziałało silnie na stronę techniczno-formalną poezji i sztuki.

Zaczęto szukać odpowiedniejszych, wolniejszych form wyrazu artystycznego; rozluźniać lub niweczyć dawne kanony, próbować nowych skuteczniejszych środków ekspresji (*vers libre* symbolistów francuskich, teorje Avenariusa oraz Holza

---

*) Impresjonizm zajmuje stanowisko pośrednie pomiędzy objektywnym naturalizmem a subjektywnym modernizmem. W teorji dążył impresjonizm do możliwie dokładnego pochwycenia i oddania prawdy przedmiotowej, w praktyce doszedł do utrwalenia na płótnie przelotnych wrażeń podmiotowych i dał początek malarstwu nastrojowemu. Impresjonizm w literaturze reprezentują bracia Goncourtowie, którzy również stanowią ogniwo, łączące naturalizm z modernizmem. Nie zawadzi zaznaczyć, że i Flaubert, jako autor „Tentation de S. Antoine", uważany jest za „prekursora" modernizmu.

i Schlaffa w Niemczech, proza rytmiczna Nietzschego i Przybyszewskiego, oryginalny i swobodny typ wierszy Wyspiańskiego i Kasprowicza etc), zlewać różne działy sztuki ze sobą w celu osiągnięcia większego wrażenia sugiestyjnego i t. p.

Wszystkie te czynniki, szkoły, kierunki, wpływają na siebie wzajemnie, plączą się i wikłają w twórczości różnych jednostek. Charakterystyka tych wzajemnych działań i oddziaływań wymagałaby specjalnego studjum, które nie wchodzi w zakres niniejszej pracy.

Kreśląc powyższy schemat, mieliśmy inne cele na względzie, a mianowicie wykazanie za pomocą suchych dat i faktów, że „modernizm" nie wyskoczył z fal czasu gotowy i uzbrojony, jak Minerwa z głowy Jowisza, lecz, że się rozwijał wolno i stopniowo, jak każdy normalny fenomen ewolucyjny.

Stosunek artyzmu dzisiejszego do społeczeństwa przedstawia się różnie, zależnie od szkół i indywidualności, które weźmiemy pod rozbiór. Obok typów, zachowujących się obojętnie, albo nawet wrogo względem szarej masy, niebrak poważnych artystów i myślicieli, oddanych ciałem i duszą idei, nietyle może uszczęśliwienia, ile u s z l a c h e t n i e n i a i p o d n i e s i e n i a na wyżyny duchowe zarówno „zjadaczy", jak i wytwórców chleba.

U wszystkich atoli przedstawicieli poezji i sztuki

nowoczesnej znajdujemy jeden rys wspólny — rys, który w innej cokolwiek postaci tkwił i w romantyzmie, a mianowicie, mniej, lub więcej, wyraźną skłonność do protestowania przeciwko obecnym koszarowym a bezdusznym formom życia i tęsknotę do większego bogactwa, rozmaitości i samorodności kształtów.

I Ruskin, i Morris, i Nietzsche, i Tołstoj, i fantastyczni malarze wymownych mytów i alegorji, i dźwięczni śpiewacy symbolicznych zagadek, i dumni strażnicy niedostępnych „wież z kości słoniowej“, każdy z nich jest nie zadowolony z tego, co widzi i z czem się codziennie stykać musi, i każdy tęskni do jakiejś przeszłej, lub przyszłej epoki, barwniejszej i lotniejszej od szarych czasów dzisiejszych.

Jedni gardzą nadmiarem monotonnej kultury, inni pragną większego jej wyrafinowania; jedni wzdychają do elementarnej brutalności i swobody, inni do arystokratycznego wysubtelnienia i egzotyzmu; jednych razi niesprawiedliwość, złość i wyzysk, drugich przytępienie moralne, ciasnota pojęć, płaskość gustów i mizerność aspiracji — ale wszyscy odwracają się ze wstrętem od tego, co króluje na forum, od tego co jest powszednie, oficjalne, akademickie, uznane, utarte i wytarte przez ciągłe mechaniczne użycie.

Jeżeli sięgnąć głębiej, to — o ile się zdaje — jednym z najgłówniejszych motorów psy-

chicznych twórczości dzisiejszej jest świadoma lub bezwiedna walka z automatyzmem, który ogarnia coraz to szersze kręgi życia współczesnego, i który, dzięki namacalnym rezultatom, jakie daje, stał się osiowym celem dążeń państwowo-społecznych całego świata cywilizowanego, zmierzającego w danej chwili do tego, by zmienić się w kolońję zmechanizowanych mrowisk i ulów ludzkich.

Umiejętnie przeprowadzona automatyzacja funkcji duchowych mogłaby przynieść, w pewnych granicach, znaczne korzyści rojowi, gromadzie, stadu, gatunkowi, ale zubożyłaby moralnie jednostki, które się przeciwko temu bronią. Najwymowniejszymi i najbardziej wpływowymi rzecznikami estetycznych i etycznych interesów jednostki, zagrożonych przez maszynowy układ życia zbiorowego, byli: Ruskin, otoczony plejadą pokrewnych duchów, i Nietzsche. Wyraz artystyczny znalazły te aspiracje we wszystkich dziedzinach poezji i sztuki.

Tutaj wyładowuje się z całym impetem, tłumiona przez twarde warunki rzeczywistości, tęsknota do takich norm bytu, w jakich indywiduum mogłoby wyżyć się zupełnie, znajdując ujście nietylko dla nadmiaru swoich normalnych sił i uczuć, ale nawet dla zboczeń, kaprysów i chorobliwych fantazji.

Stąd w płodach sztuki dzisiejszej to parado-

ksalne sąsiedztwo przejrzałego aleksandrynizmu z rzetelną młodzieńczą tężyzną; dekadentyzmu z „Nadczłowieczeństwem"; rozkładowej i bezlitosnej satyry z gorącą, idealną potrzebą wzbicia się wysoko „nad poziomy"; gorzkiego pesymizmu z radosnym kultem życia; sceptycyzmu z mistycyzmem; sztuczności i perwersji ze szczerem umiłowaniem naiwnej prostoty i żywiołowej siły i t. p.

Nie szukając daleko, spójrzmy tylko na bujną twórczość literacką doby ostatniej u nas i postawmy obok siebie: „Próchno" Berenta, „Małpie Zwierciadło" Nowaczyńskiego, dramaty Przybyszewskiego, „Z minionych dni" Daniłowskiego, „Chłopów" Reymonta, „Na skalnem Podhalu" Tetmajera, „Popioły" Żeromskiego, „Wesele" i „Wyzwolenie" Wyspiańskiego, „Ofiarę królewny" i „Bajki" Lemańskiego, oraz hymny Kasprowicza, zawiłe symbole Micińskiego i podszyty humanitarnością egzotyzm Sieroszewskiego. Czyż te krańcowe sprzeczności tematów, stylów i dążeń nie pokrywają pewnego wspólnego tła uczuciowego? Czyż nie nasuwają one pouczających, choć trudnych może do jasnego sformułowania wniosków?—Kwestja ta wykracza jednak z ram niniejszej książki; poprzestają więc na prostem jej zanotowaniu.

II.

ZAKOŃCZENIE.

Biorąc pod uwagę zjawiska najwybitniejsze, zaznaczymy, że Ruskin wydaje pierwsze tomy swego najgłówniejszego dzieła „Modern Painters“ w 1843, t. j. w epoce, kiedy Słowacki żył jeszcze i tworzył. Ruch prerafaelityczny rozpoczyna się w r. 1848, t. j. na rok przed śmiercią autora „Króla-Ducha“ (1849). Wagner, ur. 1813 jest młodszy od Słowackiego o 4 lata tylko, a pierwsze swoje dzieła wystawia w 1842, 1843, 1845, pracę zaś nad „Tetralogją“ rozpoczyna w r. 1848, a nad „Parsifalem“ w 1852, Baudelaire debjutuje w 1857, a Gustaw Moreau w 1855, t. j. w kilka lat po śmierci Słowackiego, który, jak wiadomo, umarł bardzo młodo; Böcklin występuje na widownię w tym samym, mniej więcej, czasie (pomiędzy 1853 — 58), Puvis de Chavannes nieco później (1859—61).

Jak świadczą te daty, początki ruchu, który dzisiaj nazywamy „modernistycznym“, pochodzą z przed pół wieku prawie i chronologicznie stoją bardzo blizko epoki, w której Słowacki pisał swoje najpotężniejsze dzieła, lekceważone przez gienerację współczesną i przez jej bezpośrednich potomków, a ocenione i odczute należycie dopiero w dobie dzisiejszej.

I rzecz zasługująca na uwagę, że, pod wieloma względami, Słowacki bliższy jest Wagnera, prerafaelitów angielskich, Ruskina i Gustawa Moreau i wogóle poprzedników modernizmu, niżeli modernistów właściwych, młodszych, dzisiejszych, którzy wyrośli w odmiennej atmosferze duchowej i w których twórczości odbijają się bardzo wyraźnie wpływy pozytywizmu i naturalizmu.

Losy wszystkich poprzedników „nowej sztuki“ przypominają dolę autora „Genezis z Ducha“. Prerafaelitów angielskich i Böcklina przyjmuje krytyka i publiczność śmiechem i szyderstwami, Gustawa Moreau i Puvisa de Chavannes'a, traktowano chłodno i obojętnie, Wagnera — nienawidzono i obrzucano obelgami.

A co najważniejsza, zwalczając nowatorów, głoszono, że zabijają oni nietylko sztukę, ale „moralność“ i „religję“, że podkopują fundamenty społeczne, narodowe i t. p. i t. p.

Kto zna historję literatury, sztuki i nauki, ten nie będzie się dziwił tym objawom, które towarzyszą narodzinom każdej nowej idei. Pomimo tego jednak, że ogólny nastrój umysłów zmienił się dzisiaj, zostało jeszcze wielu „nieprzejednanych“, którzy uważają sztukę nowoczesną za grzech przeciwko „duchowi świętemu“, a jej przedstawicieli i poprzedników za warjatów i zbrodniarzy.

Nie szukając dalej, zajrzyjmy do „Historji literatury“ prof. Tarnowskiego, który, niedoceniając wogóle Słowackiego, potępia bezwzględnie „Króla-Ducha“ i zwraca uwagę na rzekomą szkodliwość tej wspaniałej epopei pod względem moralnym i estetycznym.

Niebezpieczeństwo moralne tkwi jakoby w idei „nadczłowieczeństwa“, którą prof. Tarnowski fałszywie rozumie i tłómaczy; niebezpieczeństwo estetyczne widzi autor w symboliczno - nastrojowym charakterze utworu, który może sprowadzić poezję na niewłaściwe tory.

„Jesteśmy w chwili, przejściowej oczywiście, w takiej modzie, która artystom i poetom pozwala, nawet zaleca, niewyraźność, nieścisłość i niejasność myśli. Poeta, czy artysta ma tylko wywołać pewne poruszenie, czy rozdrażnienie nerwów, pewne wrażenie, usposobienie wyobraźni, a tak usposobiony jego widz, lub czytelnik ma sobie na podstawie słów poety dośpiewywać, domarzać, domyślać, co mu się podoba. Otóż „Krói-Duch“ z tą niejasnością myśli, jaka w nim jest, z tem mnóstwem szczegółów niezrozumiałych, które mają być symbolem czegoś, „Król-Duch“ może służyć za wymówkę i zachętę ludziom, którzy jasno myśleć i jędrnie tworzyć nie chcą, bo to wymaga pewnej męskości, pewnej mocy nad sobą i rzetelności w myśleniu...

„I znowu pytanie, czy ta zjawiająca się dziś

popularność „Króla Ducha“ nie jest bezwiednym skutkiem tej niejasności jego, która daje każdemu czytelnikowi możność i wolność myślenia, co mu się podoba, podkładania pod słowa poety wszystkiego, co jemu samemu przejdzie przez głowę“.

Drugi akt oskarżenia przeciwko Słowackiemu i poezji, która, jeżeli nie z niego wyłącznie wyszła, to w każdym razie idzie dziś wskazanemi przez autora „W Szwajcarji“ drogami, spotykamy w „Bibljotece Warszawskiej“ (Marzec 1900 r.). W artykule p. t. „Słowacki i prelekcje Mickiewicza“ p. Henryk Boguski dowodzi, że Mickiewicz miał nietylko prawo, ale i obowiązek zbyć twórczość Słowackiego w swoich wykładach milczeniem, gdyż uważał ją słusznie za „zaprzeczny moment myśli i poezji polskiej“, który odżył chwilowo w głosach „rozszumionych orłów“ doby dzisiejszej, by ulec kiedyś „słonecznej jasności i mocy Mickiewiczowskiego ducha“.

Odpowiedzią na te zarzuty i twierdzenia jest cała praca niniejsza, do tego jednak, cośmy w poprzednich rozdziałach napisali, dodamy jeszcze słów parę, w których postaramy się streścić i uogólnić nasze wywody.

Gdyby ci, co potępiają Słowackiego i jego duchowe potomstwo, przenieśli spór z gruntu miejscowego na grunt wszechświatowy, gdyby, nie

poprzestając na rozbiorze samej literatury polskiej, wzięli pod uwagę dzieje poezji i sztuki wszystkich narodów kulturalnych, musieliby dojść do przekonania, że „zaprzeczność, niejasność, symbolizm“ i t. p. nie stanowią wyłącznej własności i „wynalazku“ ani autora „Anhellego“, ani „modernistów“, lecz łączą się organicznie i ściśle z pewnym typem twórczości, typem, który istnieje od wieków i rozwija się w sprzyjających warunkach z żywiołową siłą, jako naturalny owoc i wyraz dążeń, tęsknot i aspiracji odpowiednio uzdolnionych i nastrojonych indywidualności, oraz całych epok.

Nie mówiąc już o pokrewnych Słowackiemu postaciach w samym romantyzmie *), czyż nie należy liczyć się, nie z teorją, nie z przypuszczeniem, ale z faktem, że w różnych krajach pojawiły się prawie współcześnie jednostki, które, nie wiedząc nic o sobie i śpiewaku „Króla-Ducha“, doszły do analogicznych pojęć o sztuce i tworzyły analogiczne dzieła, i to dzieła, będące pod każdym względem antytezą panujących, uznanych i czczonych przez ogół owoczesny formuł estetycznych?

---

*) A poezja staro-indyjska olbrzymia, bogata, piękna, i szlachetna pomimo nastrojowo-symbolicznego i mistycznego nawskroś charakteru? A twórczość wieków średnich, imponująca potęgą uczucia i wyobraźni; a romantyzm wreszcie, który w znacznym stopniu opierał się na średniowieczczyźnie? Czyż wszystkie te objawy normalnej działalności ducha ludzkiego można uznać za obłęd i głupstwo?

Zjawiska tego nie można uważać za zwykły zbieg okoliczności, za przypadek. Jeżeli cały szereg ludzi dochodzi w swojej pracy samodzielnie do jednakowych rezultatów, to w nauce jest to, do pewnego stopnia, dowodem objektywnej wartości owych rezultatów, w sztuce zaś świadczy, że poza wysiłkami indywidualnymi kryją się jakieś dążenia psychiczne ogólniejszej natury, że artyści, z których dzieł „błyska nowa myśl i forma nowa", są bezwiednymi przedstawicielami większych grup społecznych, istniejących rzeczywiście, lub *potencjalnie*, i odczuwających, rzadko wyraźną, a najczęściej głuchą i nieuświadomioną jasno potrzebę wrażeń i wzruszeń odmiennych od tych, jakimi ich karmią poeci, plastycy, czy muzycy danej epoki.

Człowiek, nawet gieńjalny, jest ostatecznie tylko człowiekiem i nie może stworzyć nic, przekraczającego granice ludzkich zdolności, może jednak wyprzedzić innych, może skrócić proces rozwoju myśli i uczuć, kiełkujących w duszy zbiorowej, może dać wyraz aspiracjom, ktore dopiero zczasem staną się aspiracjami ogółu, a przynajmniej pewnej jego części.

Ewolucja idei ogólnych, poglądów filozoficznych i związanych z nimi doktryn, a w znacznym stopniu i gustów estetycznych, odbywa się, jak to

już dawno zauważono, w tempie rytmicznem. Po epokach przewagi rozumu, następują epoki, w których na plan pierwszy wysuwa się uczucie, po objektywizmie idzie subjektywizm, po racjonalizmie — irracjonalizm, po jędrnej i jasnej plastyce — rozlewność mistyczna, — po akcji — reakcja.

Jak się jednak przedstawia mechanizm tego falowania? Czy akcja następuje po reakcji tak samo, jak sen po czuwaniu, jak potrzeba ruchu po dłuższym spoczynku?

Bezwątpienia, jest w tem zjawisku coś analogicznego: pewne władze duszy zbiorowej, działając przez czas dłuższy bez przerwy, nużą się i wpadają w chwilowe odrętwienie, gdy współcześnie inne budzą się z przymusowego uśpienia i dopominają energicznie o prawo do życia i rozwoju.

Tak się rzecz przedstawia, jeżeli na ewolucję duchową ludzkości spojrzymy z góry, biorąc pod uwagę tylko najcharakterystyczniejsze i najpotężniejsze prądy umysłowe i uczuciowe.

Rozpatrując jednak proces rozwoju cywilizacyjnego zblizka, dostrzeżemy, że właściwie niema i nie było nigdy epoki, któraby posiadała charakter nawskroś jednolity i jednostronny; że to, co nazywamy „duchem“ czasu, kolorytem umysłowym danego okresu i t. p., jest niezaprzeczenie duchem i kolorytem, ale tylko — większości.

Większość jednak, pomimo, że uzurpuje prawa całości, całością nie jest. I dlatego, jeżeli idzie o sztukę, teorja, objaśniająca charakter dzieła wpływem „ducha czasu“ i otoczenia, ma wartość względną, gdyż tłomacząc pewne zjawiska, nie tłomaczy wszystkich.

Hennequin w swojej „Krytyce naukowej“ ułożył obszerną listę autorów i artystów, żyjących w jednym czasie i miejscu, a mimo to, różniących się od siebie zasadniczo.

Dante i Boccacio, Arjost i Michał Anioł, Calderon i Queveda, Rabelais i Kalwin, Pope i De Foe, Goethe i Schiller, Byron i Shelley, Mickiewicz i Słowacki — oto szereg antytez, świadczących, że różne typy twórcze mogą istnieć i działać współcześnie.

Owo współistnienie atoli nie zawsze jest współkrólowaniem, najczęściej bowiem jeden artysta znajduje wśród danego pokolenia znaczniejszą liczbę zwolenników, niżeli drugi, którego twórczość nie dostraja się harmonijnie do wymagań estetycznych większości, nadającej ton epoce.

Jeżeli jednak ów, niezrozumiany w danym momencie i niedoceniony, artysta jest naprawdę artystą, t. j. jednostką gienjalną, potężną i szczerą, to, prędzej, czy później, przychodzi chwila, że pewna część ogółu zaczyna się nim interesować, zgłębiać jego dzieła, przyswajać sobie jego idee, naśladować jego formę. W rezultacie artysta igno-

rowany przez jedną epokę, może być uznany przez następną za wzór, za proroka, za symbol, za wcielenie pewnych dążeń uczuciowych, intellektualnych, lub estetycznych, które, dzięki posunięciu się naprzód procesu rozwojowego, wzięły na czas pewien górę nad dawnemi.

Niekiedy pokolenie, zrywając z tradycjami estetycznemi ojców, sięga po wzory i bodźce nie do dziadów, ale do pra-pra-dziadów. Tak np. epoka odrodzenia zwróciła się do zapomnianej kultury greckiej i rzymskiej; romantyzm wskrzesił poezję średniowieczną, wprowadził do panteonu literatury powszechnej Szekspira i Calderona, oraz poetów wschodu, zaczął wnikać w ducha twórczości ludowej i t. p.

Ale przed rozkwitem odrodzenia pojawił się Dante, który, zamykając wieki średnie, rzucił współcześnie podstawy literatury nowoczesnej i był niejako ogniwem „między dawnemi i młodszemi laty“.

Podobnie i romantyzm nie nastąpił bezpośrednio po pseudo-klasycyzmie, lecz oparł się na jednostkach, które, nie będąc romantykami w ścisłem znaczeniu tego wyrazu, przygotowały jednak grunt do reakcji. W Niemczech romantyzm wykwitł z Goethego, Herdera, J. P. Richtera i poetów „Burzy i Zapędu“; we Francji z Chenier'a, Rousseau'a, Cha-

teaubriand'a, Nodier'a, pani de Staël etc.; w Anglji poprzednikami romantyzmu byli, między innymi, Macpherson-Ossyan i Robert Burns, w Polsce — Brodziński, Niemcewicz itd. itd.

Naturalizm, dążąc do bezpośredniego odtwarzania życia, lekceważył wprawdzie wszelkie tradycje literackie, mimo to jednak powoływał się na wielkiego romantyka, Balzaka, jako na przodka, i wydobył z pyłu zapomnienia Stendhal'a, który dał początek nowoczesnemu romansowi psychologicznemu we Francji.

Słowem, jeżeli dwa, następujące po sobie i różniące się od siebie ideowo, okresy dziejowe możemy uważać za objawy akcji i reakcji, to tylko o tyle, o ile to dotyczy pewnych grup społecznych, nie wybitnych i wpływowych jednostek, które rozwijają się najczęściej niejako „na marginesie" procesu ewolucyjnego większości i dopiero po pewnym czasie zostają wciągnięte w jego bieg, dzięki temu, że nastrój psychiczny owej większości ulega odpowiedniej zmianie.

Zmiana ta jest przedewszystkiem zmianą nastroju, usposobienia, nie zmianą programu.

Masy inteligientne, czy nieinteligientne, odczuwają pewne potrzeby, tęsknią za pewnemi wrażeniami, ale nie umieją wyrazić i sformułować swoich tęsknot i aspiracji. Dopiero kiedy znajdzie się

jednostka, dzieło, księga, będąca do pewnego stopnia symbolem, krystalizacją, wyrazem, uzewnętrznieniem owych utajonych dążeń, dopiero wtedy reakcja przciwko istniejącemu w danej chwili porządkowi rzeczy przechodzi ze sfery nieokreślonego oczekiwania na coś, mającego się pojawić, w określoną sferę czynu i zaczyna się burzenie starej i budowanie nowej świątyni ideału.

Rzadko bardzo owa jednostka, czy dzieło, pojawia się odrazu, w chwili, kiedy jeden kierunek kona, a drugi się rodzi.

Zwykle ci, którzy chcą znaleźć dyrektywę dla przyszłości, zwracają się najpierw do przeszłości i wyszukuje tam pokrewnych zjawisk i faktów, mogących posłużyć za punkt oparcia i wyjścia do dalszego działania *).

---

*) Jak wiemy istnieją dwa zasadnicze i równouprawnione typy wyobraźni twórczej: epiczno-plastyczna i liryczno-rozlewna. Artyści rodzą się z takim, lub innym typem wyobraźni, który nadaje charakter ich twórczości. Wśród ogółu jednostki samodzielniejsze posiadają również wrażliwość określoną mniej lub więcej wyraźnie i pochylają się stale ku jednemu, lub drugiemu rodzajowi sztuki. Szeroka masa jednak mało ma inicjatywy i poddaje się bezwładnie wpływom z góry i z dołu: pozwala się sugiestjonować jednostkom wybitnym i twórczym, oraz ulega bodźcom, związanym z kształtowaniem się stosunków polityczno-społecznych danej epoki. Jeśli wpływy te działają w pewnym momencie zgodnie, t. j. jeżeli twórczość gienjuszów harmonizuje z aspiracjami społecznemi mas, wtedy dany typ sztuki zostaje uznany za kanon i zyskuje sym-

W ten sposób, jakeśmy wspominali, rozwinął się ruch zwany „odrodzeniem“, w ten sposób powstał romantyzm, naturalizm i — „modernizm“.

„Modernizm“, jako całość, jako wyraz gustów i potrzeb — nie można jeszcze powiedzieć więk-

---

patje i poparcie ogółu, by po niejakim czasie i na czas niejaki, wskutek zmiany warunków, ustąpić znowu miejsca odmiennemu typowi twórczości (1904).

To, co się w historji literatury i sztuki pisze o szkołach jest pewną sztuczną schematyzacją, ułatwiającą orjentowanie się w masie żywego materjału. Bliższą prawdy, bo naturalniejszą, jest teorja „fal“, którą, zdaje się, pierwszy probował wprowadzić Erich Schmidt, Leopold Ranke a za nim Rümelin i Lorenz, a także Haym, Stern i Bartels, zamiast podziału dziejów na fale akcji i reakcji proponowali podział na „gieneracje“. Podział taki przeprowadził konsekwentnie po raz pierwszy Kummer w swojej wybornej historji literatury niemieckiej w. XIX (Deutsche litteraturgeschichte des XIX Jhr. 1909). Autor, zdając sobie sprawę, z możliwości błędów, uważa jednak, nie bez słuszności, tę metodę orjentacyjną za lepszą od innych, jako mniej sztuczną i podatniejszą do dalszego wydoskonalenia. Gieneracje, których w w. XIX naliczył Kummer pięć, niekoniecznie następują po sobie w c z a s i e, najczęściej przedstawiciele trzech różnych gieneracji żyją współcześnie obok siebie, a niekiedy wplatają się jedna w drugą. Data narodzin danego twórcy niekoniecznie decyduje o należeniu do młodszej lub starszej gieneracji, wchodzą w grę bowiem upodobania, zdolności i temperament artystyczny, słowem typ psychologiczny, nie wiek. Rozbierając powstawanie i rozwój różnych „gieneracji“, dochodzi Kummer do wniosku,

szości, ale, bądź co bądź, znacznej już cząstki inteligientnych warstw społecznych — jest niewątpliwie reakcją przeciw naturalizmowi, jak naturalizm był reakcją przeciw romantyzmowi, a romantyzm przeciw klasycyzmowi.

że „synowie są bliźsi duchowi swojego czasu, niżeli ojcowie". Dalej zaś stwierdza przykładami, że „dwie następujące po sobie gieneracje są usposobione względem siebie wrogo, trzecia zaś łatwo porozumiewa się z pierwszą. Zdarza się często, że jednostka przeżywa swoją gienerację i odwrotnie, że poeta przychodzi w czasie dla siebie nieodpowiednim. Istnieją twórcy urodzeni zawcześnie, istnieją także urodzeni zapóźno. Każda gieneracja jest z jednej strony przyczyną, z drugiej produktem zmian w nastroju ducha narodowego i każda stoi w związku ze stosunkami politycznymi, społecznymi i ekonomicznymi danego momentu dziejowego w chwili owego rozwoju i panowania. Niezawsze pojawienie się nowej gieneracji dowodzi tego, że jest ona lepszą od poprzedniej. W każdej prawie gieneracji można zauważyć i poprzedników (Vorläufer), poszukiwaczy dróg (Pfadfinder), talenty kierownicze (führende Talente), gieniuszów, naśladowców, mistrzów drobnego pokroju (Kleinmeister), epigonów (Nachzügler), oraz talenty przejściowe (Uebergangstalente). Punkty rozwoju każdej gieneracji wyznacza Kummer następującymi terminami: „namiętność, atak, błąd, walka, ustępstwa, panowanie, pokój, obrona, porażka i obniżenie wpływu". Proces analogiczny powtarza się z małemi zmianami ciągle. Po szczegóły odsyłamy do wspomnianej wyżej książki. Na Zachodzie t. zw. „modernizm" już się zaczął przeżywać i czuć w atmosferze zwrot do jakiegoś neoklasycyzmu (?) czy neorealizmu (?) Charakterystyczną pod tym względem jest głośna książka P. Lasserre'a, pozytywisty, który, waląc

Powstanie więc modernizmu jest koniecznością psychologiczną i historyczną i nie może być uważane w zasadzie za objaw chorobliwy, anormalny *). „Modernizm" przyszedł, bo

obuchem w romantyzm wogóle, a francuski w szczególności, stara się pośrednio zaatakować symbolizm. (Paryż 1907). U nas również czuć reakcję. Ataki na Wyspiańskiego, Żeromskiego często nieudolne, często świadomie złośliwe świadczą, że inna gieneracja chce usunąć z drogi wybitnych przedstawicieli „Młodej Polski". W parze z tym idą przesadne hymny pochwalne na rzecz autorów, choć mniejszych talentem, ale bliższych typem twórczości okresu pozytywistycznego. Nie jest to jeszcze walka zasadnicza, jeno naganka, w której trudno rozróżnić szczerą antypatję odmiennych typów twórczych od porachunków osobistych, partyjnych i t. p. Niemałą rolę gra tu i spekulacja. Prócz tego na horyzoncie pojawia się nowa próba oceny wartości sztuki ze stanowiska „życiowego", nie estetycznego wyłącznie (Pragmatyzm)—to daje podstawę do tworzenia formuł krytycznych, nie identycznych wprawdzie, lecz pokrewnych pod pewnymi względami, choć szerszych, niż teorje krytyczne epoki pozytywizmu. Bądź, co bądź, widać, że jakaś nowa fala się zbliża, a rozstrój, w jakim znajduje się nasze społeczeństwo po latach rewolucyjnych oraz wysuwanie się naprzód kwestji polityczno-socjalnych w całej Europie, Ameryce a poczęści i Azji pozwala przypuszczać, że w poglądach na sztukę i w samej twórczości zajdą znowu jakieś zmiany.

*) Jeżeli modernizm jako zjawisko ogólne jest faktem normalnym, to niepodobna zaprzeczyć, że pojedyncze jednostki i dzieła z nim związane mają niekiedy charakter patologiczny. Objawy podobne jednak towarzyszą każdemu bez

przyjść musiał i, zrobiwszy swoje, zniknie, by, po pewnym przeciągu czasu, powrócić pod inną nazwą i w odmiennej nieco, bogatszej i bardziej skomplikowanej postaci.

---

wyjątku prądowi. Odnajdziemy je i w klasycyzmie, i w romantyzmie, i w naturalizmie. Na falach każdego nowego prądu płynie pewna grupa jednostek zwyrodniałych, pozerów, pozbawionych talentu a obdarzonych wielką ambicją. Osobniki te, pragnąc wypłynąć na wierzch i zwrócić na siebie uwagę powszechną, doprowadzają postulaty danego kierunku estetycznego, czy filozoficznego do absurdu, wydając przytem głośne okrzyki i miotając obelgi na rzeczywistych i urojonych przeciwników. Z wyjątków atoli nie należy sądzić całości. Szumowiny, pływające po wierzchu, są tylko szumowinami; istota rzeczy tkwi głębiej i tam jej szukać potrzeba. Na zachodzie zresztą kwestja ta została juz dawno rozstrzygnięta w sposób właściwy. Taki Brunetière, konserwatysta z przekonań, a klasyk z upodobań estetycznych, ale pisarz uczciwy, szczery i wysoce wykształcony, śmiał się początkowo z symbolizmu, jak i nasi fejletoniści; później jednak, przyjrzawszy się bliżej ruchowi, bronił go, witał życzliwie, jako odrodzenie sztuki ideowej i reakcję przeciwko płytkości, bezduszności i jałowości epigonów naturalizmu (Por. Evol. de la poesie lyrique, oraz artykuł „Literatura“ w książce zbiorowej „Jedno stulecie“, wydane w przekł. polskim przez bibljotekę dzieł chrześcijańskich). U nas krytyka dziennikarska się nie zorjentowała i, zaślepiona drobiazgami, które ją irytowały, nie chwytała i nie widziała w czem tkwi istota wewnętrzna prądu. Modernizm przecie nie kończy się na chorobliwości, alkoholizmie, erotyzmie i samoreklamie— a o tem ciągle się u nas pisze. Ostatecznie Rubens ze swoim nadmiarem „zdrowia“, mięsa i tłuszczu jest zjawi-

Taką drogą szła dotąd zawsze ewolucja, taką drogą, prawdopodobnie, będzie iść i w przyszłości. Zmieniają się nazwy, zmienia się do pewnego stopnia charakter i forma, wzbogaca się treść, ale jądro dwuch zasadniczych i walczących ze sobą prądów życia duchowego ludzkości pozostaje tożsamo.

Co zaś do charakteru, jaki nowy kierunek przybrał, to złożyły się na to w pierwszej linji

---

skiem równie „anormalnem", jak artyści końca XIX w. ze swoją nadczułością nerwów. A mimo to Rubens był wielkim malarzem. W sztuce równowaga i miara tylko w pewnych epokach towarzyszą rozwojowi twórczości. W większości wypadków, jak uczy historja, jedna strona istoty ludzkiej rośnie i działa kosztem drugiej. Idzie przedewszystkiem o to, żeby poezja i sztuka, czy podąży w tym, czy w owym z dwuch możliwych kierunków, była szczerą. W modernizmie jest dużo pozy i nieszczerości, ale czyż nie było ich i w romantyzmie? Czyż bajronizm nie stworzył atmosfery, w której małoletnie dziewczynki „groziły niebu szpilkami", a dzieci przy piersi narzekały, że pokarm matki ma smak piołunu? Wszystko to utonęło w fali czasu, jak utoną w niej zabawne karykatury „nadludzi", ustrojone w wysokie halsztuki i długopołe tużurki. Nie w tych drugorzędnych drobiazgach tkwi istota i znaczenie ewolucyjne romantyzmu i modernizmu. Nie można zbywać drwinami ruchu, który, bądź co bądź, istniał i rozwijał się w całej Europie, ogarniając coraz to szersze kręgi. Zresztą, kto czytał „Próchno" Berenta, satyry Nowaczyńskiego, lub też—trzymane w innym zupełnie-nastroju i tonie—„Wyzwolenie" Wyspiańskiego—ten nie obwini nowoczesnej gieneraeji twórców o brak samokrytycyzmu!

wpływy tych kilku wybitnych jednostek, które, na długo przed narodzeniem się modernizmu, dały w swych dziełach wyraz uczuciom i dążeniom, jeżeli nie identycznym, to pokrewnym aspiracjom dzisiejszej gieneracji.

Jest to także objaw normalny, gdyż, jak uczy historja literatury i sztuki, w ten sposób powstawał każdy nowy kierunek estetyczny.

Drugim, równie normalnym czynnikiem, było wchłonięcie przez nową estetykę i sztukę wielu pierwiastków upadającego i zwalczanego kierunku.

Tak działo się również zawsze i wszędzie, ewolucja bowiem, pomimo pozornych wahań w tył i naprzód, jest w istocie swojej ruchem postępowym; każdy więc nowy kierunek różni się zwykle od pokrewnego sobie w przeszłości większem bogactwem i rozmaitością treści, na którą składają się zdobycze wieków.

Inna kwestja, czy t. zw. modernizm opanował wszystkie czynniki, które złożyły się na jego powstanie? czy przetopił dziedzictwo przeszłości i skarby teraźniejszości na aliaż jednolity i trwały? czy wydał dzieła, mogące stawiać opór niszczącym falom czasu?

O tem należy sąd „pozostawić wiekom“...

To, co zrodziła „moda“, — zniknie, to zaś, co było płodem szczerego natchnienia i talentu — zostanie.

Co do t. zw. „modernizmu“ polskiego, to, jak mówiliśmy wyżej, zrodził się on pod wpływem prądów ogólno-europejskich, do których dołączył się kult Słowackiego, jako czynnik bardzo ważny, ale nie jedyny.

Nie należy mniemać, żeby moderniści polscy pierwsi poddali się wpływowi Słowackiego. Nie, pisma Ujejskiego, Asnyka, Konopnickiej, Gomulickiego, Tetmajera, Rydla i całej falangi młodszych poetów świadczą, aż nadto wyraźnie, że autor „W Szwajcarji“ był ich mistrzem.

Na wszystkich jednak wymienionych pisarzy oddziałał Słowacki głównie, jako wielki natchniony poeta, oraz niezrównany wirtuoz formy. Dla modernistów Słowacki był czemś więcej, niźli poetą i artystą; był on prorokiem, magiem, filozofem, wieszczem, który przeniknął i odsłonił tajemnice absolutu.

Zwrócili się oni przedewszystkiem do dzieł z zakresu dojrzałości, do „Króla-Ducha“, do pism mistycznych, i z nich czerpią natchnienie.

Wskutek tego stanowisko Słowackiego w literaturze naszej uległo znacznej zmianie. To, co przez wielu było i jest poczytywane za grzech i błąd poety, za rzecz, którą należało zostawić w archiwach, wyszło odrazu na widownię, zaczęło działać na umysły i serca, zaczęło żyć i budzić życie.

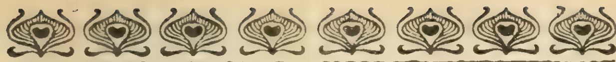
Fizjognomja duchowa Słowackiego nabrała in-

nego wyrazu; wpływ jego spotężniał; „siła fatalna“, którą hamowano przez pół wieku, rozerwała tamy i rozlała się szeroką falą...

Gdyby nawet „modernizm“ polski nie pozostawił dzieł wiekopomnych, to w każdym razie niewątpliwą jego zasługą jest podniesienie tych ważnych momentów ideowych i artystycznych twórczości Słowackiego, które przez czas długi nietylko były lekceważone, ale nawet poczytywane za wartość ujemną, obniżającą znaczenie duchowej puścizny poety.

A nie należy zapominać, że gdyby Słowacki nie napisał owych potępianych arcydzieł, to w bogatym akordzie literatury naszej brakłoby kilku potężnych i dźwięcznych tonów, niezbędnych do wytworzenia pełnej harmońji...

Proces o wartość artystyczną dzieł Słowackiego zakończył się już zwycięstwem poety. O wartość kulturalno-narodową pism autora „Króla-Ducha“ spierają się jeszcze, ale nie brak obecnie ludzi, którzy poza symboliczno - fantastyczną zasłoną marzeń wielkiego wieszcza dostrzegają głębokie i ważne czynniki ideowo-ewolucyjne....



Tom I.

SPIS RZECZY.

Str.

Wstęp 9

Księga pierwsza. Modernizm i Romantyzm.

Rozdział I. Charakter sztuki nowoczesnej. Przewaga liryzmu. Zmysł historyczny. Brak miary. Pociąg do nieskończoności. Sztuka i człowiek . 22

Rozdział II. Słowacki w przeszłości i teraźniejszości. Mickiewicz i Słowacki. Krasiński i Słowacki. Zdania krytyków dzisiejszych. Chmielowski. Hodi. Bem. Ewolucja w poglądach na ostatnią dobę twórczości Słowackiego. 30

Rozdział III. Romantyzm i modernizm. Reakcja przeciw materjalizmowi i naturalizmowi. Klasycyzm i naturalizm. Naturalizm i realizm . . . 39

Rozdział IV. Słowacki i modernizm. Stanowisko Słowackiego w romantyzmie. Sprzeczności wewnętrzne romantyzmu. Indywidualizm w epoce romantyzmu i dzisiaj. Dążenia do odrębności . . 47

Rozdział V. „Zdrowe“ i „chorobliwe“ żywioły romantyzmu. Słowacki jako przedstawiciel „siły odwcielań“. Konrad, Irydjon, Wacław i Kordjan.

Str.

Słowacki i Rzeczywistość. Podmiotowość Słowackiego. Indywidualizm Słowackiego w poglądach społecznych i estetycznych. Zgodność z poglądami modernistów. Zmysł historyczny Słowackiego. Szerokość jego poglądów estetycznych. Ich zabarwienie mistyczne. Wiara w posłannictwo sztuki. Konkluzja. 57

Księga druga. Istota i rola „nastroju".

Rozdział I. „Sztuka nowa" i „sztuka stara". Twórczość podmiotowa i twórczość przedmiotowa. Liryczno-muzyczne i epiczno-plastyczne typy twórców. Poglądy romantyków i naturalistów na sztukę przedmiotową. Dążenia modernistów. Zanik różnicy pomiędzy odrębnymi rodzajami poezji i sztuki. Nastrój 82

Rozdział II. Nastrojowość, sugiestyjność i symbolizm jako główne cechy sztuki nowoczesnej. Przykłady. Istota „nastroju" Nastrojowość w epice. 97

Rozdział III. Nastrój w sztukach plastycznych. Ewolucja pejzażu. Böcklin. Klinger. Burne-Jones, „Złote schody". Dążenia do syntezy wszystkich rodzajów sztuki i środków ekspresji artystycznej. Wagner, jego teorje i wpływ. Nastrój liryczno-muzyczny jako istota sztuki nowoczesnej. Sugiestyjność, dekoracyjność i wyrafinowanie formy . 107

Rozdział IV. Nastrojowość u Słowackiego . . — 119

Księga trzecia. Analiza psychologiczno-estetyczna twórczości Słowackiego.

Rozdział I. Syntetyczny charakter „nowej sztuki". Przewaga muzycznego nastroju 126

Rozdział II. Syntetyczny charakter twórczości Słowackiego. Połączenie plastyki i muzyki. Kolor,

Str.

liñja i ruch w poezjach Słowackiego. Symbolicznonastrojowy charakter kolorystyki. Przykłady. Słyszenie barwne. Oryginalność obrazowania. Świetność barw 137

Rozdział III. Łączność barw z nastrojem uczuciowym. Logika i konsekwencja symboliki barw. Barwy, dźwięki i idee. Poczucie liñji i ruchu. Przykłady 156

Rozdział IV. Analiza psychologiczna wyobraźni twórczej. Wyobraźnia zewnętrzna, plastyczna i wyobraźnia wewnętrzna, rozlewna. Typy mieszane, plastyczno-muzyczne. Wyobraźnia Słowackiego . 175

Rozdział V. Słowacki i Mickiewicz. Wyobraźnia Mickiewicza. Ewolucja twórczości Słowackiego. „Król-Duch“ 186

Księga czwarta. Słowacki i Wagner.

Rozdział I. Słowacki i Wagner. Pokrewieństwo psychologiczne typów wyobraźni i ideałów estetycznych. „Król-Duch“ i „Pierścień Nibelunga“ — 203

Tom II.

Księga piąta. Słowacki i malarstwo nowoczesne.

Rozdział I. Liryczno-nastrojowy charakter plastyki dzisiejszej. Słowacki i Paweł Weroneze. Słowacki i Böcklin. Słowacki i Gustaw Moreau . 3

Rozdział II. Słowacki i prerafaelici angielscy . . 17

Księga szósta. Stosunek formy do treści u Słowackiego.

Rozdział I. Słowacki i rzeczywistość 28

Rozdział II. Błędy Brandesa. Świetność formy jako wykwit treści. Miłość w „Dziadach“ i „W Szwaj-

Str.

carji". Pozorna „dziwaczność" metafor i epitetów. Organiczny związek formy z treścią 34

Księga siódma. Związek mistycyzmu z symbolizmem w sztuce nowoczesnej i w poezjach Słowackiego.

Rozdział I. Pokrewieństwo ideowe dzieł Słowackiego i modernistów. Mistycyzm. Monizm spirytualistyczny. Ewolucja. Psychologja wyobraźni mistycznej. Symbolizm. Teorja symbolu . . . 55

Rozdział II. Symbolizm u Słowackiego. Jego poglądy na istotę symbolu i alegorji. „Król - Duch" jako poemat symboliczny 83

Rozdział III. Pogląd Słowackiego na naukę. Mistyczny pogląd na historję. Historja w „Królu-Duchu". Niejasność i tajemniczość. Symbolika „Niepoznawalnego". 98

Księga ósma. Indywidualizm. Słowacki i Nietzsche.

Rozdział I. Indywidualizm i panteizm. „Uniwersalizowanie indywidualności". Teorje Słowackiego. Filozofja Nietzschego. Nietzsche i Słowacki. Pokrewieństwo formy. Różnica treści. „Nadludzie" Słowackiego i „Nadczłowiek" Nietzschego. Charakter ewolucji u Słowackiego i Nietzschego . . . 118

Księga dziewiąta. Rzut oka na ewolucję modernizmu. Zakończenie.

Rozdział I. Rekapitulacja. Pokrewieństwa i różnice. Erotyzm i indywidualizm w modernizmie. Ewolucja modernizmu i jego poprzednicy 155

Rozdział II. Zakończenie 190

